Titolo originale *Palladio*

Copyright © 1966 James S. Ackerman

Pubblicato per la prima volta da Penguin Books Ltd,
Harmondsworth, Middlesex, Inghilterra

Copyright © 1972 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

ISBN 88-06-33704-1

JAMES S. ACKERMAN

PALLADIO

Traduzione
di Giuseppe Scattone

Piccola
Biblioteca
Einaudi

Indice

p. XI *Prefazione all'edizione italiana*
XIII *Prefazione alla prima edizione inglese*

Palladio

3 1. Palladio e il suo tempo
17 2. Le ville
39 3. Gli edifici pubblici e i palazzi
60 4. L'architettura religiosa
78 5. I principî architettonici di Palladio

99 *Opere esistenti di Andrea Palladio*
103 *Note bibliografiche*
111 *Indice dei nomi*

Elenco delle illustrazioni

1. Loggia Cornaro a Padova (G. M. Falconetto), 1524.
2. Villa Trissino a Cricoli, 1530-37 ca.
3. Casa di Raffaello a Roma (D. Bramante), 1513: disegno di Palladio (Royal Institute of British Architects [RIBA], XIV, 11).
4. Libreria di San Marco a Venezia (J. Sansovino), 1537.
5. Palazzo Pompei a Verona (M. Sanmicheli), 1530 ca.
6. Villa Barbaro a Maser, 1555 (?) - 57.
7. Villa d'Este a Tivoli (P. Ligorio), 1560-70.
8. Villa Barbaro a Maser: ninfeo.
9. Villa Barbaro: interno.
10. Villa Godi a Lonedo, 1538-42 ca.
11. Villa Godi: pianta e prospetto dai *Quattro libri*.
12. Progetto di villa, 1540 ca. (RIBA, XVII, 1).
13. Villa Gazzotti-Marcello a Bertesina, prima del 1547.
14. Fondaco dei Turchi a Venezia, secolo XIII.
15. Villa Colleoni a Thiene, fine del secolo XV.
16. Villa di Caterina Cornaro («Barco della Regina») ad Altivole (Treviso), 1491.
17. Villa Garzoni a Pontecasale (J. Sansovino), 1540-50.
18. Villa Cornaro a Piombino Dese, 1560-65 ca.
19. Villa Pisani a Bagnolo, 1544 sgg.
20. Villa Pisani a Montagnana: facciata verso il giardino, 1553-1555 ca.
21. Villa Foscari alla Malcontenta presso Mira: fronte verso il fiume, prima del 1560.
22. Villa Foscari: pianta dai *Quattro libri*.
23. Villa Foscari: fronte posteriore.
24. Villa Foscari: interno.
25. Villa Poiana a Poiana Maggiore: ingresso, 1545-55 ca.

26. Villa Emo a Fanzolo: corpo centrale, fine del decennio 1550-1560 (?).
27. Villa Emo: porticato.
28. Villa Badoer a Fratta Polesine, 1554-63.
29. Villa Badoer: pianta e prospetto dai *Quattro libri.*
30. Villa Sarego a Santa Sofia di Pedemonte: parte realizzata del cortile, 1568-69 ca.
31. La Rotonda presso Vicenza, 1566-70.
32. La Rotonda: pianta dai *Quattro libri.*
33. La Rotonda: vista dal basso.
34. La Rotonda: interno della sala centrale a cupola.
35. Villa Trissino a Meledo: pianta e prospetto dai *Quattro libri.*
36. Villa Thiene a Quinto Vicentino: l'unico padiglione realizzato, prima del 1550.
37. Villa Thiene: pianta e prospetto dai *Quattro libri.*
38. Interpretazione palladiana della casa dei Romani, dai *Quattro libri.*
39. La Basilica di Vicenza dalla piazza dei Signori, 1549.
40. La Basilica: pianta.
41. La Basilica: angolo a nord-ovest.
42. La Basilica: loggiato superiore.
43. Progetto di palazzo, 1540 ca. (RIBA, XVII, 23).
44. Casa Civena a Vicenza, 1540-46.
45. Palazzo Thiene a Vicenza: facciata est, 1545-50 ca.
46. Palazzo Thiene: pianta e sezione dai *Quattro libri.*
47. Palazzo Thiene: particolare della facciata.
48. Palazzo Thiene: parti realizzate del cortile.
49. Palazzo Thiene: interno.
50. Progetto di casa a Roma (G. Romano; copia di G. A. Dosio).
51. Palazzo Chiericati a Vicenza, 1550.
52. Palazzo Chiericati: pianta originale (RIBA, XVII, 8).
53. Palazzo Antonini a Udine, 1556; pianta e prospetto dai *Quattro libri.*
54. Palazzo di Iseppo Porto a Vicenza, prima del 1552.
55. Palazzo di Iseppo Porto: pianta e sezione dai *Quattro libri.*
56. Palazzo di Iseppo Porto: atrio.
57. Palazzo Valmarana a Vicenza, 1565-66.
58. Palazzo Valmarana: pianta dell'edificio realizzato e pianta progettata da Palladio.
59. Palazzo Valmarana: particolare della facciata.

60. Palazzo Valmarana: prospetto originale della facciata e del cortile (RIBA, XVII, 4).
61. Progetto di palazzo, 1570 ca. (?) (Vicenza, Museo Civico, n. D.27).
62. Palazzo Barbarano a Vicenza, 1570-71.
63. Palazzo Barbarano: particolare della facciata.
64. Palazzo Porto-Breganze a Vicenza, 1570-80.
65. Loggia del Capitaniato a Vicenza, 1571: vista dalla Basilica.
66. Loggia del Capitaniato: facciata est.
67. Loggia del Capitaniato: particolare della facciata.
68. Piante del Gesú a Roma (G. Vignola) e di San Barnaba a Milano (G. Alessi).
69. Il Redentore a Venezia, 1576-77: sezione (dal Bertotti Scamozzi).
70. Il Redentore: pianta.
71. Il Redentore: navata vista verso l'altare.
72. Il Redentore: navata vista verso l'ingresso.
73. Il Redentore: facciata.
74. Cappella Barbaro a Maser, 1579-80: facciata.
75. Cappella Barbaro: pianta.
76. Cappella Barbaro: interno.
77. Progetto per la chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia (RIBA, XIV, 13).
78. San Francesco della Vigna a Venezia, 1565 ca.: facciata.
79. Progetto per la facciata di San Petronio a Bologna (Bologna, Museo di San Petronio, n. E).
80. San Giorgio Maggiore a Venezia, 1565-1610: vista dal chiostro.
81. San Giorgio Maggiore: pianta.
82. San Giorgio Maggiore: refettorio, 1560-62.
83. San Giorgio Maggiore: navata vista verso l'altare.
84. San Giorgio Maggiore: transetto.
85. San Giorgio Maggiore: facciata.
86. Monastero di Santa Maria della Carità a Venezia, 1561: chiostro (incompiuto).
87. Monastero di Santa Maria della Carità: pianta e sezione dai *Quattro libri.*
88. Monastero di Santa Maria della Carità: scala ovale.
89. Palazzo Chiericati a Vicenza: schema delle circolazioni, in base alla pianta originale di fig. 52.
90. Villa Emo a Fanzolo: pianta dell'edificio realizzato, confrontata col progetto palladiano.
91. Terme di Caracalla a Roma: prospetti e sezioni (RIBA, VI, 4).

92. Terme di Agrippa a Roma: ricostruzione fantastica (RIBA, VII, 6 v).
93. Ricostruzione fantastica di un santuario romano (Preneste?) (RIBA, IX, 7).
94. Proscenio del Teatro Olimpico a Vicenza, 1579-80 (Palladio e aiuti; RIBA, XIII, 4 e 5).
95. Teatro Olimpico: interno.

Nota alle illustrazioni

Tutte le fotografie sono di Phyllis Dearborn Massar, fatta eccezione per le seguenti:

15 (Alinari); 1, 4, 14, 44, 85 (Ackerman); 73 (Bildarchiv Foto Marburg); 50 (Brogi); 2, 45, 46, 51 (Ferrini, Vicenza); 5, 17 (Fiorentini, Venezia); 62, 63 (Fototecnica, Vicenza); 61 (Gabinetto fotografico nazionale); 8, 9, 76 (Giacomelli, Venezia); 78 (R. T. McKenna, New York); 48 (Sandrini, Vicenza); 95 (Sovrintendenza ai monumenti, Venezia); 47, 49 (Vajenti, Vicenza); 6, 74 (John Vincent, Berkeley [Cal.]).

Le fotografie dei disegni della Burlington-Devonshire Collection del Royal Institute of British Architects sono tratte dal Corpus Gernsheim e vengono pubblicate con il consenso del dottor Gernsheim.

Prefazione all'edizione italiana

Alla presente edizione riveduta sono state apportate alcune correzioni suggeritemi da recenti pubblicazioni, dai recensori dell'edizione inglese e dall'eccellente traduttore Giuseppe Scattone. Sono state aggiunte inoltre alcune illustrazioni e sono state aggiornate le note bibliografiche.

Vorrei richiamare l'attenzione del lettore sul fatto che questo libro fu concepito prima della ricca fioritura di pregevoli studi su Palladio e sull'architettura veneta del Rinascimento promossa nell'ultimo decennio dalle iniziative e dalle pubblicazioni del Centro internazionale di studi di architettura « Andrea Palladio » di Vicenza.

Senza dubbio la ben piú vasta conoscenza dell'argomento della quale oggi disponiamo non tarderà a trovare espressione in una nuova e assai diversa caratterizzazione di Palladio; ritengo tuttavia che nel frattempo questo libro possa conservare la sua validità e utilità.

J. S. A.

Cambridge (Mass.) 1970.

Prefazione alla prima edizione inglese

Negli ultimi tempi gli studi su Palladio sono proseguiti con ritmo assai intenso, e l'idea che ci facevamo della sua opera continua ad esserne modificata; non è quindi ancora il momento di scrivere su di lui una monografia « definitiva ». Il genere di saggio propostomi dai miei editori (dovrei piuttosto dire collaboratori) John Fleming e Hugh Honour intende delineare la figura dell'architetto sotto diversi aspetti: la sua originalità di progettista e al tempo stesso i suoi imprestiti dal passato e dai contemporanei, la sua formazione e mentalità, il tipo di ambiente culturale e materiale in cui si trovò a operare. L'impostazione del libro è suggerita dalla recente evoluzione della critica e della storia dell'arte e riflette le ampliate prospettive dell'architetto contemporaneo, obbligato a tener conto, oltre che della realtà edilizia, dei piú vasti ambiti della città e del paesaggio, della società e della storia. La struttura e il senso del libro non cambierebbero se esso fosse molto piú ampio e trattasse in modo esauriente tutti gli edifici e i progetti palladiani; spero che la sua brevità possa renderlo accetto ai lettori che non avessero il tempo o la voglia di affrontare opere di maggior mole.

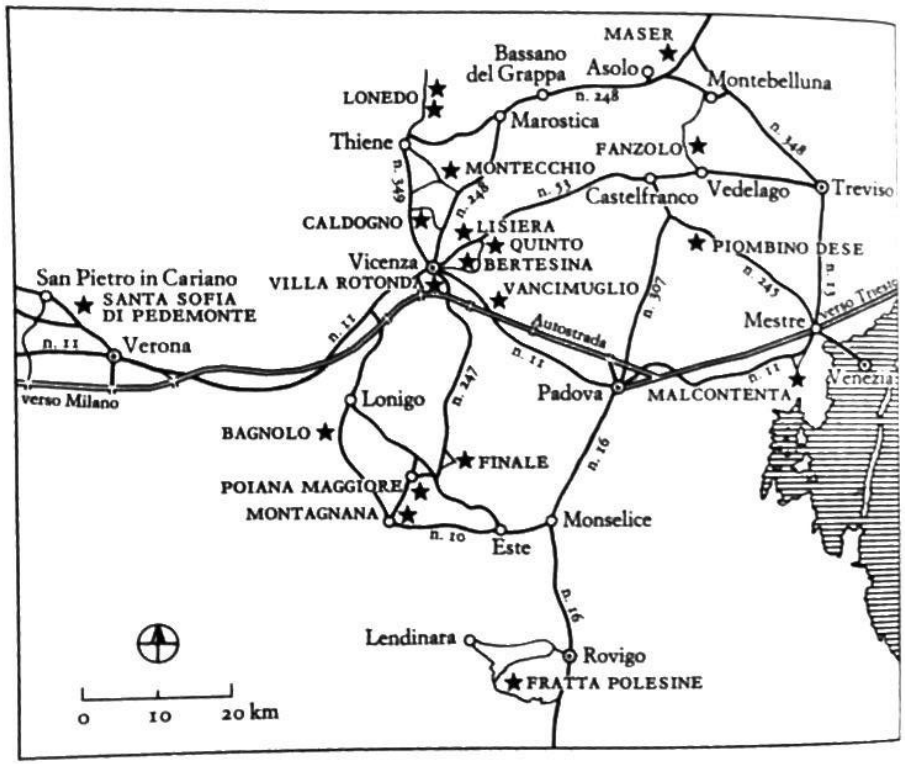
Questo libro è frutto di un anno di soggiorno e di studio in Italia; ringrazio l'American Council of Learned Societies per la sua sovvenzione, l'Università Harvard per la licenza concessami e l'Accademia americana di Roma per la cordiale ospitalità. Il Centro internazionale di studi di architettura « Andrea Palladio », che ha sede in Vicenza nel palazzo Valmarana, è stato per me, con la sua biblioteca e fototeca e col suo eccellente seminario annuale, un

luogo ideale di studio; il suo segretario esecutivo Renato Cevese è stato una fonte inesauribile di notizie e d'idee, e Vittor Luigi Braga, che ha diretto il restauro del palazzo, un'ottima guida. Sono grato ai professori Franco Barbieri, Camillo Semenzato e Wladimir Timofiewitsch, autori delle monografie palladiane che verranno prossimamente pubblicate dal Centro, per avermi generosamente consentito di arricchire il mio patrimonio d'informazione, e ad Antonio Dalla Pozza, della Biblioteca Bertoliana di Vicenza, per avermi messo a parte delle sue piú recenti scoperte. Non avrei potuto intraprendere questo studio senza lo stimolo delle conversazioni con Michelangelo Muraro: le sue intuizioni e la sua dottrina – specialmente per quanto riguarda l'ambiente economico e sociale – riaffiorano in ogni capitolo del libro. Mia moglie ha letto con molta buona volontà la parte piú tediosa della letteratura su Palladio e ha fatto del suo meglio per dissuadermi dall'emularla.

Sarà merito delle fotografie di Phyllis Massar se questo libro avrà un valore non effimero; spero che valga a ricompensarla il sapere che le sue immagini rivelano Palladio molto meglio delle mie parole.

J. S. A.

Roma 1965.



Cartina delle ville palladiane.

I.

Palladio e il suo tempo

Sparse per tutto il mondo occidentale vi sono centinaia di migliaia di abitazioni, di edifici pubblici e di chiese dalla facciata simmetrica, con semicolonne sormontate da un frontone, che derivano dai progetti di Andrea Palladio. Fra tutti gli architetti egli è stato il piú largamente imitato, ed è probabile che da solo abbia influito sullo svolgimento dell'architettura inglese e americana piú di tutti gli altri maestri rinascimentali messi insieme.

La sua architettura è apparsa a molte generazioni come la perfetta incarnazione della tradizione classica, anche a causa dei palesi riferimenti all'antichità greco-romana: riferimenti in realtà altrettanto esteriori quanto l'uso di nomi e di vocaboli classici nella poesia del Rinascimento. Ciò che conta è quel senso di ordine, di relazione delle parti fra loro e col tutto, che Palladio ereditò dalla grande scuola di architetti italiani – dal Brunelleschi a Bramante e a Michelangelo – rielaborandolo in termini che rappresentano la quintessenza del Rinascimento.

Palladio nacque a Padova nel 1508, nel luogo e nel momento piú opportuni. La sua formazione avvenne in uno dei momenti piú intensamente creativi della storia dell'architettura, e non al centro degli avvenimenti, dove egli avrebbe corso il rischio di diventare un altro dei tanti maestri della scuola romana o fiorentina, bensí nell'unica regione periferica in cui stesse sorgendo un'età dell'oro: la Repubblica veneta. Palladio fu contemporaneo e collaboratore del Veronese, del Tintoretto e dello scultore Vittoria, e sopravvisse di soli tre anni a Tiziano. Sono nomi che richiamano alla mente ricchezza di colore e di luce e

articolazione di valori superficiali: di questi splendori tipicamente veneziani Palladio riuscí a trovare gli equivalenti architettonici.

Nessun altro fra i grandi architetti della sua generazione nacque e si formò nel Veneto; quelli che vi giunsero da fuori, come Sanmicheli e il Sansovino, adattarono alla tradizione veneta il linguaggio dell'Italia centrale, ma non giunsero mai come Palladio a far propria la fantasia bizantina o la radiosa levità dell'architettura veneto-provinciale del primo Rinascimento. La sensuosità dello stile veneto fu il catalizzatore che rese possibile la combinazione degli elementi eruditi e intellettuali del pensiero di Palladio nell'architettura piú umana del suo tempo, rendendo quest'architettura accessibile a tutte le generazioni seguenti.

A tredici anni Andrea di Pietro della Gondola fu messo a bottega presso uno scalpellino padovano, ma nel 1524 ruppe il contratto e fuggí a Vicenza, dove si stabilí. Per quattordici anni lavorò come apprendista e poi come assistente presso i tagliapietre Giovanni da Pedemuro e Girolamo Pittoni, ai quali si devono la maggior parte dei monumenti sepolcrali e delle decorazioni scultoree eseguite in quel tempo a Vicenza, in uno stile « moderno » derivato dalle architetture veronesi del Sanmicheli [5]. A trent'anni Andrea sembrava destinato a ereditare questa modesta impresa quando ebbe la fortuna di essere chiamato a lavorare a una nuova loggia e ad altre aggiunte progettate dal conte Giangiorgio Trissino per la sua villa di Cricoli [2], situata alla periferia della città: la loggia fu il primo edificio realizzato a Vicenza nello stile classico del Rinascimento romano.

Trissino era il piú insigne fra gli intellettuali vicentini: celebre per dottrina umanistica, autore di opere teatrali e poetiche, studioso di filologia, amava far parte agli altri della propria cultura e aveva accolto come allievi nella sua cerchia familiare un gruppo di giovani aristocratici. Dilettandosi egli stesso di architettura, seguí da vicino i lavori della villa di Cricoli; ebbe modo cosí di conoscere Andrea e volle ospitarlo, insieme coi giovani nobili, per curarne l'educazione. Inoltre, quasi a coronare questo avanzamento di condizione sociale, gli diede il classico appellativo di

Palladio: un nome che richiamava la sapienza di Pallade Atena e che già era stato scelto dal Trissino per un angelo messaggero del suo poema epico *L'Italia liberata dai Goti*, opera ambiziosa ma fiacca, dedicata all'imperatore Carlo V. Per quanto generoso nei riguardi di Andrea, Trissino coltivava un genere di umanesimo che Wittkower ha definito « di stampo aristocratico e in un certo senso anacronistico; egli sosteneva un classicismo formale, esoterico e dogmatico, sottratto a qualsiasi contatto con le tendenze popolari ». Nell'*Italia liberata*, come pure nel frammento superstite di un progettato trattato d'architettura, Trissino mostra uguale interesse sia per la letteratura e la retorica, sia per la teoria dell'architettura e i ruderi classici. Probabilmente egli vide in Palladio un possibile assistente specializzato in quest'ultimo campo; e poiché non poteva sperare di dare una compiuta educazione classica a un incolto tagliapietre già trentenne, lo indirizzò unicamente agli studi di architettura, d'ingegneria, di topografia antica e di tecnica militare (nella traduzione dei *Commentari* di Cesare pubblicata da Palladio con la collaborazione dei figli, Trissino è ricordato come maestro di scienza tattica). In effetti, in questi campi Palladio sarebbe stato poi in grado di citare fonti antiche e moderne, mentre di rado avrebbe fatto riferimento a scrittori non di architettura. In sostanza, nella cerchia trissiniana egli divenne un umanista a metà: piú che un « uomo universale » – secondo l'ideale enunciato dall'Alberti e perseguito poi dall'Accademia Olimpica, della quale lo stesso Palladio sarà uno dei fondatori – egli fu un precursore del moderno specialista, provvisto di una profonda conoscenza teorica e pratica di una data disciplina e di un'occasionale informazione su certe altre.

Nel 1538 Trissino lasciò Vicenza per trascorrere tre anni a Padova; può darsi che Palladio abbia soggiornato con lui per qualche tempo in questa città e abbia avuto modo di conoscervi un amatore di architettura ancor piú interessante, Alvise Cornaro, e il pittore veronese Falconetto, collaboratore di Cornaro nella progettazione di due costruzioni nel cortile-giardino del suo palazzo: una loggia datata 1524 e un odeon per esecuzioni musicali eretto in-

torno al 1530 [1]. Questi edifici, che avevano precorso la villa di Cricoli, rappresentano i primi tentativi compiuti nel Veneto per emulare la Rinascenza romana. L'impressione che essi fecero su Palladio traspare da alcuni dei suoi primi disegni [43], nei quali è evidente un'analoga, pedantesca mancanza di spontaneità, per cui il vocabolario architettonico tratto dagli esempi romani classici e moderni non riesce a integrarsi con naturalezza nell'ambiente. Se si pensa alla fluente interrelazione pittorica tra le parti e il tutto in una facciata palladiana della maturità [61], questi disegni sembrano costruiti a partire da un repertorio di elementi isolati. Ma non è mai agevole maneggiare per la prima volta forme nuove; e le architetture del giardino Cornaro sono ricche di idee originali, dovute forse in gran parte allo stesso committente, visto che negli edifici progettati per proprio conto il Falconetto non dimostra uguali capacità d'invenzione.

A Padova Alvise Cornaro era una figura di primo piano: abile imprenditore agricolo e mecenate generoso, uomo di dottrina, ma che preferiva l'azione alla meditazione, dedicò gran parte della sua vita a un'energica lotta per la bonifica dei delta adriatici, riuscendo infine coi suoi scritti e i suoi insistenti appelli a ottenere che il governo della Repubblica contribuisse al recupero di quelle zone per usi agricoli.

Il suo breve trattato di architettura, non meno originale degli edifici eretti nel suo giardino, è insolitamente antiromano e polemicamente rivolto a scopi pratici: Cornaro è insofferente di Vitruvio e dei teorici umanisti perché sono di scarsa utilità a chi voglia costruire le abitazioni comode, salubri ed economiche di cui c'è bisogno. Le sette regole del costruire enunciate nel trattato, oltre a fissare alcune norme costruttive fondamentali, affrontano questioni estetiche come la simmetria e la proporzione, in modo un po' incerto, ma secondo un'impostazione che Palladio avrebbe poi condivisa. Fatto nuovo negli scritti teorici del tempo, queste regole comprendono anche riflessioni sull'arredamento e sulla manutenzione: ad esempio, nelle stanze da letto la porta va disposta al centro, cosí che i letti possano trovar posto ai due lati di essa, di

fronte alle finestre; le cornici di porte e finestre fatte di elementi a stampo in terracotta sono preferibili a quelle tradizionali di pietra, perché piú economiche e piú facili da riparare; perfino la disposizione dei servizi igienici è studiata attentamente. Il tono del trattato, agli antipodi dell'umanesimo aulico di Trissino, dev'essere stato sentito come congeniale da Palladio, nei cui scritti il rispetto della tradizione è temperato dalla stessa semplicità e dallo stesso buon senso. Ma forse Palladio deve ancora di piú al Cornaro: unico fra i teorici del Rinascimento, questi propose che i committenti piú parsimoniosi facessero a meno degli ordini classici e dell'ornamentazione tradizionale nel progetto delle facciate, e Palladio fu il solo architetto del suo tempo a prenderlo in parola. Nei progetti e negli edifici del primo periodo, originali anche se immaturi, egli usò addirittura finestre prive di cornici decorate [11, 12]. Altre prove dell'influsso di Cornaro sono rintracciabili nel fatto che Palladio abbia introdotto, senz'altra spiegazione, il frontone classico nelle facciate degli edifici residenziali e abbia distinto per ampiezza, tipo di copertura e proporzioni la « sala » centrale dalle « stanze » laterali.

Il contributo dato dalla cerchia Cornaro-Falconetto alla formazione di Palladio sul finire degli anni '30 non può essere disgiunto da quello di Sebastiano Serlio, il teorico bolognese che dopo aver lavorato a Roma con Baldassarre Peruzzi si era trasferito a Venezia a comporvi i primi due libri (il quarto e il terzo, pubblicati rispettivamente nel 1537 e nel 1540) dei sette che avrebbero dovuto formare il suo trattato d'architettura. Nel 1539 Serlio fu chiamato a Vicenza come consulente per la Basilica e progettò un teatro provvisorio di legno nel cortile di uno dei palazzi Porto. Non sappiamo se Palladio si sia mai incontrato con lui: in ogni caso, piú che dalla personalità di Serlio egli fu influenzato dai suoi libri, riccamente illustrati con xilografie riproducenti edifici romani antichi e moderni e altre invenzioni, in parte ereditate dal Peruzzi ma per lo piú originali. Furono questi i primi libri a stampa in cui il mezzo principale di trasmissione dell'informazione e della cultura artistica fosse l'immagine anziché la

parola. Serlio non era uno di quegli umanisti che concepivano l'architettura come dottrina delle fonti classiche: era piuttosto un divulgatore di forme antiche e moderne, alieno da ogni intellettualismo. È probabile che egli abbia conosciuto, sia pure indirettamente, l'opera di Andrea Vesalio, che negli stessi anni andava preparando a Padova un'analoga rivoluzione nella letteratura scientifica col suo trattato di anatomia, dove i risultati delle dissezioni erano pubblicati sotto forma di incisioni rappresentanti cadaveri o parti del corpo umano, accompagnate da laconiche didascalie. Come Serlio, anche Vesalio dovette liberarsi di gran parte del bagaglio dell'erudizione umanistica per poter attuare le sue innovazioni: una simile atmosfera di sperimentazione e di trasmissione del sapere per mezzo di esempi concreti fa pensare piú ai tempi nostri che al Rinascimento.

Le illustrazioni di Serlio devono aver acceso la fantasia del suo collega provinciale che aveva sentito parlare delle magnificenze di Roma senza averle mai viste. Pochi anni dopo, quasi a riconoscere questo debito, Palladio prese a modello del suo libro il trattato di Serlio, anziché quello dell'Alberti e la tradizione vitruviana: e questa scelta – insieme con l'elevata qualità delle opere illustrate – doveva fare di lui l'architetto rinascimentale di maggior risonanza. Quanto ai progetti di Serlio (nessuno dei quali fu realizzato in Italia), non avevano vigore sufficiente per imporsi al mondo; ma piacquero a Palladio nel breve periodo della sua maturazione, allorché assimilava e applicava ogni novità che lo colpisse. Motivi specificamente serliani compaiono spesso nei suoi primi edifici e disegni, anche se nell'insieme lo stile è un amalgama di quello della cerchia Cornaro e di quello di Sanmicheli e del Sansovino.

A parte la lezione di questi due architetti di formazione toscana – lezione piú essenziale, che si manifestò non tanto in singole invenzioni quanto nella « scala » e in un certo senso dello spazio e dell'organismo architettonico – la prima cultura di Palladio fu libresca e antiquaria. Essa gli venne dalle conversazioni con aristocratici colti, dai libri di Vitruvio e di Serlio e da un ristretto numero di edifici (come quelli nel cortile-giardino di Cornaro o come i

ruderi romani di Verona e Vicenza) che tutto sommato non potevano dargli un'idea adeguata dell'architettura classica e moderna. Il catalizzatore occorrente per raggiungere la maturità stilistica era la conoscenza diretta di Roma.

Palladio si diede quindi ai viaggi: da quando nel 1541 si recò per la prima volta a Roma con Trissino (tornandovi nel 1547 e nel 1554) fino agli anni '70, quando l'età e gli impegni di lavoro limitarono i suoi spostamenti, egli viaggiò spesso attraverso l'Italia, da Napoli fin nel Piemonte e in Provenza. A quel tempo i viaggi erano malagevoli e pericolosi, e Palladio afferma di esserne stato logorato; ma lo spingeva l'ambizione di conoscere a fondo l'architettura antica. I suoi interessi ci appaiono oggi in parte culturali e in parte professionali, dato che egli utilizzò le sue conoscenze sia per le pubblicazioni archeologiche, sia per la pratica edilizia; da parte sua, Palladio avrebbe sostenuto che esisteva un unico corpo di conoscenze sopravvissuto al passato e in grado di rivivere, negli scritti come negli edifici. I *Quattro libri dell'architettura* si aprono appunto con l'osservazione che « gli edifici antichi... rendono chiaro e illustre testimonio della virtú e grandezza Romana ».

Nei suoi viaggi egli disegnava e misurava gli edifici visibili fuori terra, per lo piú in proiezione ortogonale, in modo da documentarne esattamente la forma architettonica anziché limitarsi a riprodurre le proprie impressioni visive. La conoscenza diretta era integrata da copie dai quaderni di schizzi di altri architetti, quaderni che sono probabilmente la fonte della maggior parte dei disegni prospettici di Palladio. Fra gli architetti interessati alla scoperta dell'antichità si svolgeva, specialmente a Roma, un intenso scambio di documentazione e d'idee; questo lavoro in collaborazione divenne piú agevole a partire dal secondo decennio del secolo, quando gli architetti cominciarono a quotare i loro disegni di edifici antichi.

In base a questi dati era possibile illustrare alcuni tipi di edifici romani e i particolari della loro decorazione: opere rinascimentali come i *Quattro libri* di Palladio o i suoi quaderni inediti di schizzi sono piene di rappresentazioni

di templi, teatri, ponti, archi trionfali e terme. Ma le case, i palazzi, le ville e le basiliche, la cui piena conoscenza sarebbe stata raggiunta solo dopo scavi sistematici, erano difficili da visualizzare e bisognava cercare di ricostruirli a partire dalle fonti letterarie. Anche per quanto riguardava l'urbanistica antica e le mutue relazioni tra i vari edifici, la fonte principale d'informazione era costituita dalle descrizioni dei testi, e perciò nei disegni di Palladio, come in quelli dei suoi predecessori, non sono riportati dati topografici fuori dell'ambito dei singoli monumenti. Ciò rispecchia la separazione, tipica del Quattrocento, fra artisti e letterati: mentre i primi (ad eccezione dell'Alberti) cercavano negli edifici antichi – o piú spesso nelle singole parti di essi – solo delle idee da applicare, gli altri, come ad esempio il topografo Flavio Biondo, studiavano le fonti letterarie indipendentemente dai ruderi, riuscendo tuttavia in tal modo a farsi un'idea di come i vari elementi si componessero tra loro.

Anche Palladio ebbe familiarità con questa tradizione letteraria, ma non l'associò compiutamente alle proprie esperienze visive. Dopo il suo ultimo viaggio a Roma (1554) egli pubblicò, col titolo *L'antichità di Roma raccolta brevemente da gli auttori antichi e moderni*, la prima guida archeologica tascabile, concisa e attendibile perché fondata su una profonda conoscenza della topografia erudita. In trentanove pagine vengono elencati e localizzati antichi monumenti sia distrutti, sia conservati, ma senza fare esplicito riferimento a dati visibili. Fu un contemporaneo di Palladio, Pirro Ligorio, a condensare queste ricerche in una ricca produzione di planimetrie a stampa dell'antica Roma e di scritti tuttora inediti, che hanno costituito uno dei fondamenti della moderna archeologia. Egli integrò la documentazione di cui disponevano i suoi predecessori esaminando iscrizioni, sarcofaghi, monete, gemme e ogni altra reliquia che gli capitasse sott'occhio.

Nel 1556 fu pubblicata un'edizione di Vitruvio col commento di Daniele Barbaro, compagno di Palladio nel suo ultimo viaggio a Roma e suo committente a Maser. Per quest'edizione Palladio fornì disegni e probabilmente un'ampia consulenza, menzionata dallo stesso Barbaro a

proposito del teatro vitruviano, ma estesa certamente anche alla trattazione dei caratteri strutturali e dei particolari architettonici dei pochi edifici religiosi, pubblici e privati descritti da Vitruvio; le ricostruzioni delle piante e degli alzati corrispondono allo stile della prima maturità di Palladio. Quella di Barbaro fu la prima edizione di Vitruvio curata da autorevoli conoscitori delle antichità romane: tuttavia i *Quattro libri* rappresentano un'introduzione piú esauriente all'eredità classica, giacché gli edifici noti a Vitruvio nel I secolo a. C. non comprendevano gli esempi di architettura romana piú interessanti o meglio conservati.

I *Quattro libri dell'architettura* videro la luce a Venezia nel 1570. Benché l'autore avesse ricevuto in qualche modo un'educazione umanistica e condividesse gli ideali dei suoi maestri e patroni, l'opera non è un frutto dell'umanesimo: sull'erudizione e sulla tradizione classica prevale l'atteggiamento pratico e tecnico, che si esprime in un linguaggio stringato ed efficace. I quattro libri – fondamenti d'architettura e trattazione degli ordini; architettura d'abitazione (in massima parte progettata dallo stesso Palladio); architettura e ingegneria pubblica e urbana; architettura religiosa – si rivolgono all'architetto interessato, come dilettante o come professionista, alla pratica del costruire piú che alla teoria. Poiché lo scopo dell'opera non era tanto di estendere quanto di riassumere le conoscenze sull'architettura antica, Palladio non insisté sul divario tra le regole vitruviane e gli edifici realmente costruiti o sulle differenze riscontrabili in pratica tra i singoli edifici, ma si valse della xilografia (un sistema di riproduzione piuttosto rudimentale) per fornire dati utilizzabili sulle misure e sulle proporzioni.

I progetti palladiani degli anni '40 e dei primi anni '50 mostrano che nei suoi primi viaggi a Roma egli guardò agli edifici moderni non meno che a quelli antichi: non tanto ai piú recenti (quelli di Antonio da Sangallo, del Peruzzi, ecc.) quanto agli edifici del Rinascimento romano costruiti nei primi due decenni del secolo. Bramante e Raffaello, provenienti da Urbino e quindi estranei alla raffinata e già stabilizzata tradizione architettonica del

Quattrocento toscano, erano forse in grado di assimilare meglio la grandiosità dell'architettura antica: essi furono i primi a rilevare sistematicamente i ruderi romani. Per la classica autorità delle loro opere, per il modo nuovo di esprimere la massa, di modulare la luce e di convertire i vuoti in volumi spaziali positivi, essi apparvero cosí diversi dagli architetti precedenti da indurre i critici contemporanei a considerarli come i veri autori della rinascita classica.

Analogamente a Serlio, anche Palladio incluse fra i suoi templi antichi il celebre Tempietto di Bramante (1502), non come una copia fedele dall'antico – ciò che non era – ma come opera di pari ispirazione e levatura. Il *genere* di rapporto che questi edifici stabilivano col passato interessava dunque Palladio almeno quanto le specifiche novità che essi contenevano e che già lo avevano colpito, essendo state importate nell'Italia settentrionale dal Sanmicheli e da altri. Il tipo di facciata di palazzo residenziale a due piani senza cortile e con alte finestre balconate al piano nobile, codificato da Bramante nel progetto della casa che sarà poi di Raffaello (1513), fu fondamentale per l'evoluzione di Palladio. Questi lo riprodusse in una veduta angolata [3] che dimostra come egli sia stato impressionato soprattutto dalla vigorosa tridimensionalità del blocco edilizio e dei motivi in cui esso si articolava; la composizione e le proporzioni dell'intero edificio, privo di un forte accento centrale, non lo interessavano. L'esperienza diretta di questo palazzo e di alcuni altri consimili, dovuti a Raffaello o ai suoi continuatori, è evidente nel passaggio dalla mancanza di rilievo della casa Civena e dalla disorganicità dei primi disegni [44, 43] allo stile dei palazzi della maturità [57, 61, 62]. Tuttavia, solo in questo ristretto ambito si può parlare di una dipendenza di Palladio dalla cerchia di Bramante: tranne che nel palazzo Thiene [46], egli non fu attratto dalle innovazioni planimetriche degli architetti romani, né utilizzò – pur avendola rilevata e disegnata – la pianta raffaellesca di villa Madama. Le piante dei suoi palazzi derivavano dalla lettura di Vitruvio; e quando nel 1565 progettò la sua prima chiesa, l'esperienza romana era ormai troppo remota. Anche le ville palladiane sono del tutto estranee alla tradizione architettonica dell'Italia centrale.

Negli anni '40 lo stile di Palladio fu fortemente influenzato dalle tormentate e spesso espressionistiche varianti dell'ordine rustico ideate da Giulio Romano, l'assistente di Raffaello trasferitosi a Mantova nel 1523. Nei prospetti di palazzo Thiene [50, 47] e in alcuni disegni del tempo si notano motivi ripresi direttamente dagli edifici di Giulio, ma dopo il 1550 essi scompaiono dall'opera di Palladio.

Questi ebbe scarse occasioni di conoscere le straordinarie innovazioni di Michelangelo: nel 1554, quando lasciò per l'ultima volta Roma, aveva potuto vedere solo le scalinate del Campidoglio e del Belvedere vaticano, il cornicione e le finestre del cortile di palazzo Farnese e forse il modello di San Pietro, ancora privo della cupola. Se pure San Pietro o i palazzi Capitolini gli suggerirono l'ordine gigante di palazzo Valmarana [57, 60], essi non influirono sulla concezione generale; è probabile che Palladio rifiutasse nel suo intimo la componente irrazionale dell'arte di Michelangelo.

Negli anni della sua formazione, tra il 1538 e il 1549, Palladio fu dunque attirato, prima in una direzione e poi in un'altra, dalle grandi personalità architettoniche dei primi decenni del secolo, e nella sua opera s'incontrano oscillazioni di stile e di qualità come e piú che in qualsiasi apprendista rinascimentale. Ma egli giunse a maturità in modo sorprendentemente rapido: i progetti eseguiti intorno al 1549 – palazzo Chiericati [51], villa Thiene [37, 36], la Rotonda [31] sono interamente suoi e del tutto nuovi. Studiando gli altri aveva imparato a trovare se stesso.

Sul finire del secolo, l'Italia e l'intera Europa furono prese dalla febbre delle accademie: queste, che al tempo di Trissino consistevano semplicemente in periodiche adunanze di amici letterati nel giardino di una villa, si trasformarono presto in complessi organismi ufficiali per lo scambio e la diffusione della cultura. Una delle prime accademie fu l'Olimpica, fondata a Vicenza nel 1555 da un gruppo di ventuno cittadini, tra cui numerosi dotti e matema-

tici, alcuni nobili illuminati e un unico artista, Palladio, allo scopo di coltivare le arti e le scienze ma soprattutto la matematica, « vero ornamento di tutti coloro che hanno l'animo nobile et virtuoso ». L'anno seguente i nobili piú facoltosi, fra cui la maggior parte dei committenti di Palladio, costituirono un'altra accademia esclusivamente aristocratica, quella dei Costanti, destinata a promuovere la cultura ma anche a mantenere viva la tradizione cavalleresca, fra l'altro organizzando tornei e altre manifestazioni di corte.

Questa dissociazione era uno dei sintomi di un nuovo assetto sociale, in cui studiosi, tecnici e artisti uscivano dalle aule e dalle botteghe per diventare gentiluomini, o almeno cortigiani, mentre i nobili deponevano le armature e i mercanti lasciavano i traffici marittimi per coltivare le arti con l'aiuto di specialisti di modeste origini. In Italia quest'evoluzione non avvenne in senso propriamente democratico, ma si risolse in un'associazione di convenienza, favorita dalla dominazione straniera che soffocò lo spirito d'iniziativa e l'individualismo dell'imprenditore rinascimentale e creò una classe agiata desiderosa di onorevoli svaghi. Di norma, gli artisti non furono ben accetti nelle accademie aristocratiche, e ne istituirono di proprie, come a Venezia e a Firenze, per qualificarsi nei rapporti coi committenti e per affrancarsi del tutto da botteghe e corporazioni. Ma Vicenza, che era una piccola città di provincia e non aveva una corte, fece eccezione alla regola. La separazione fra le classi non vi durò a lungo: dopo nove anni i Costanti, smentendo il loro nome, si divisero e alcuni di essi entrarono a far parte dell'Accademia Olimpica, che sopravvive ancor oggi.

Palladio non aveva altri titoli per accedervi se non la familiarità con Trissino e con Barbaro, che aveva fatto di lui un accademico avanti lettera. Tuttavia egli deve aver scoperto nuovi orizzonti culturali in un'istituzione come questa, che stipendiava uno dei membri fondatori – l'amico Silvio Belli – perché tenesse tre lezioni settimanali di matematica, che invitava conferenzieri a parlare sull'origine dei venti, su un globo terrestre e sul buon governo, e che patrocinava letture di poesia, concerti e soprattutto

rappresentazioni teatrali. Il grande successo di queste ultime portò nel 1579-80 alla costruzione, su disegno di Palladio, di un edificio accademico costituito essenzialmente da un teatro [94, 95] (cfr. pp. 94-96). Il Teatro Olimpico è per cosí dire una dissertazione accademica a tre dimensioni, una dotta ricostruzione del teatro romano antico, fondata su un lungo e indefesso studio dei monumenti e dei testi. Certamente nel progetto del teatro l'interesse archeologico ebbe il sopravvento sull'invenzione architettonica, e il fascino attuale dell'opera è legato piú alla sua capacità di ricreare un ambiente umanistico-antiquario che alle sue qualità formali e spaziali.

Gli esordi di Palladio a Venezia non furono incoraggianti. Nel 1554 non riuscí a vincere il concorso per una carica governativa, e l'anno seguente il progetto del Sansovino per la Scala d'Oro nel palazzo Ducale fu preferito al suo. Nessuno dei suoi progetti di palazzi da costruire a Venezia – come quelli illustrati nei *Quattro libri* (II, pp. 71 e 72) e quello qui riprodotto nella figura 61 – fu realizzato, e il grandioso piano per il ponte di Rialto, redatto probabilmente sul finire degli anni '60, fu anch'esso rifiutato a favore di un progetto del Sansovino, rimasto poi sulla carta in seguito alla guerra contro i turchi. Fino al 1570, Palladio lavorò a Venezia solo nel campo dell'architettura religiosa. Ma in quell'anno le condizioni mutarono improvvisamente con la scomparsa del Sansovino e Palladio divenne di fatto il suo successore. Pur non avendo cariche ufficiali, era professionalmente piú capace di coloro che ne avevano, e si assicurò quindi i piú importanti incarichi pubblici e privati, tanto che nel 1570 o '71 finí col trasferirsi a Venezia con tutta la famiglia.

L'anno seguente gli morirono i due figli piú grandi, e da quel momento pare che abbia condotto una vita molto ritirata. A parte la pubblicazione dei *Commentari* di Cesare illustrati dai figli, curata per onorarne la memoria, sembra che abbia abbandonato gli studi e le ambizioni letterarie, pur rimanendo in contatto con alcuni umanisti e in particolare col nobile Giacomo Contarini, che lasciò erede dei suoi disegni. In questi anni venne meno ogni legame visibile tra l'ambiente e le esperienze di Palladio e la sua ope-

ra. Il fatto di risiedere a Venezia non lo rese piú veneziano; fu invece Venezia a diventare piú palladiana.

Nessuno dei numerosi progetti di chiese e monasteri elaborati da Palladio negli anni '70 fu realizzato in conformità dei suoi disegni, tranne il piú grandioso fra tutti, quello per la chiesa del Redentore, patrocinato dal governo stesso della Repubblica. Gli altri incarichi – la consulenza per le fortificazioni, il progetto di un arco di trionfo e di altri addobbi da allestire al Lido per accogliere il re di Francia Enrico III, le nuove decorazioni delle sale di palazzo Ducale dopo gli incendi del 1574 e del 1577 – erano incarichi di routine burocratica che non si concretarono in alcun edificio degno di nota. Per i saloni di rappresentanza del palazzo Ducale, ben noti a ogni turista, Palladio progettò soffitti e portali, ma la sua opera fu in gran parte sommersa dai ridondanti abbellimenti degli scultori e degli stuccatori locali. L'unica creazione palladiana che sopravviva inalterata a Venezia, come frutto di un intenso e proficuo decennio di lavoro, è il Redentore.

Palladio fu sinceramente religioso e attaccato alla famiglia: pur avendo raggiunto l'agiatezza solo negli ultimi anni di vita, diede una compiuta educazione ai suoi figli – uno dei quali diventò avvocato – e una ricca dote alla figlia. Il Vasari lo descrive come particolarmente ben voluto dai suoi contemporanei; Paolo Gualdo, che nel 1616 ne tracciò un breve profilo biografico, scrive:

> Fu il Palladio nella conversazione piacevolissimo e facetissimo, sicché dava estremo gusto alli Gentiluomini e Signori con quali trattava come anco agli operari, dei quali si serviva, tenendoli sempre allegri, e trattenendoli con molte piacevolezze faceva che lavorassero allegrissimamente.

Nessuno dei numerosi ritratti che si vuole raffigurino Palladio è garantito da una documentazione inoppugnabile.

2. Le ville

Mentre i primi progetti palladiani di palazzi derivano dalle innovazioni di Bramante e degli altri architetti romani, le ville nascono da una cultura architettonica distinta da quella dell'Italia centrale. Esse formano un genere a sé, che ha dimostrato la sua vitalità stimolando sempre nuove emulazioni, ma che sfugge a una definizione precisa. Tra le diciannove ville superstiti e la ventina di progetti noti dai *Quattro libri* o da disegni, ben pochi sono i casi di ripetizione della pianta, del motivo ispiratore o della composizione delle masse; dopo aver elaborato non piú di due o tre versioni di un dato schema distributivo, Palladio procedeva in direzione del tutto diversa. Tuttavia questa diversità si articola intorno a un nucleo comune, costituito da una particolare concezione dell'armonia e della composizione architettoniche. Non esiste dunque una villa palladiana « tipica »; ma dallo studio di una grande villa come quella Barbaro a Maser [6, 8], condotta a termine in conformità del progetto, si può cominciare a capire in che consista l'originalità di una villa di Palladio e perché essa sia diversa da una tipica villa romana del tempo, come quella che negli anni '60 Pirro Ligorio costruí a Tivoli per il cardinale Ippolito d'Este [7].

Villa d'Este appare come il luogo piú adatto al riposo di un alto funzionario sovraccarico di lavoro: l'aria è pura, non si è circondati dal frastuono e dagli edifici, e i dintorni sono ricchi di verde. Non si tratta però di una vera campagna, anche se la villa è situata fuori città, in collina: a parte le lontane vedute sulla campagna romana, la natura rimane confinata di là dagli alti muri di recinzione

e la sapiente disposizione del giardino fa sí che il verde vi appaia elegante e artefatto come un gentiluomo della corte Vaticana.

Maser invece, è molto lontana dalla società cittadina: non rappresenta un ritiro suburbano, ma la principale dimora dei suoi proprietari. Pur essendo in posizione abbastanza elevata per offrire un panorama dei campi e dei frutteti della tenuta, la villa è realmente inserita nella campagna; se fra le sue funzioni importanti vi fosse stata la contemplazione della natura o di elaborati giardini, avrebbe potuto benissimo essere collocata in alto, sul pendio della retrostante collina. Inoltre, Maser si apre cordialmente verso l'ambiente esterno: una parte del corpo di fabbrica residenziale sporge in avanti in modo da prendere luce su tre lati, ed è fiancheggiato da due lunghi portici destinati al ricovero del bestiame e al deposito degli attrezzi agricoli; in alto sotto le arcate erano disposte un tempo delle colombaie. La differenza essenziale rispetto alla villa di Tivoli è che Maser funziona realmente come una fattoria. Daniele e Marcantonio Barbaro non vi abitavano solo per evadere dall'afa e dalle gondole di Venezia, ma anche per assicurarsi che fossero buoni i raccolti, giacché da questi dipendeva il lusso di cui godevano. Ciò non toglie che i Barbaro fossero altrettanto poco rustici quanto il cardinale d'Este: nati a Venezia da una nobile famiglia arricchitasi coi commerci marittimi, avevano studiato nelle scuole degli umanisti e all'università di Padova. Daniele aveva curato un'edizione di Vitruvio, era un dotto aristotelico, studioso di prospettiva, matematico e ambasciatore, ed era stato eletto dalla Repubblica patriarca di Aquileia. I due fratelli erano uomini di mondo piú di ogni altro nobile di campagna veneto, e Maser riflette i loro gusti: fra le ville cinquecentesche dell'Italia settentrionale, è quella che possiede la decorazione piú ricca e piú bella.

Alle spalle del corpo di fabbrica principale e dei maleodoranti portici sorge, su uno spiazzo al livello del piano nobile, un cortile chiuso con un ninfeo classicheggiante [8] del tipo di quelli che Ligorio e i suoi contemporanei andavano costruendo a Roma; le sue nicchie accolgono

statue stuccate da Alessandro Vittoria rappresentanti le divinità dell'Olimpo, ciascuna identificata da un epigramma. Lo stesso Vittoria decorò la facciata con rilievi e con statue entro nicchie; queste statue, come quelle isolate disposte qua e là nel giardino, rappresentano allegorie e divinità classiche.

All'interno, tutte le stanze del piano superiore furono affrescate da Paolo Veronese, allora all'apice della sua gloria [9]. I soggetti sono tratti dalla mitologia classica, da allegorie poetiche e dalla vita di campagna della nobiltà del tempo. Molte pareti sono dipinte, a imitazione delle antiche prospettive murali, come se l'osservatore guardasse al disopra di finte balaustrate verso lontani paesaggi, alcuni dei quali con romantiche rovine; vi sono porte affrescate che sembrano schiudersi per lasciar entrare nello spazio reale della stanza qualche membro della famiglia o della servitú.

Il mondo del Veronese è in un certo senso indipendente dalla realtà architettonica: abolite le pareti, si estende in uno spazio radioso di là da esse. È forse questa la ragione per cui Palladio, sempre scrupoloso nel riconoscere i meriti dei suoi collaboratori, non fa menzione del Veronese? Se cosí fosse, sarebbe una ben triste ironia, perché i due artisti erano fatti l'uno per l'altro: entrambi capaci di immergersi nel mondo classico, ma per trarne risultati pienamente originali; entrambi maestri nell'uso di una luce e di un colore nuovi. Nei limiti in cui è possibile un parallelo tra architettura e pittura, c'era fra loro un'affinità stilistica molto maggiore che non fra ciascuno di essi e il Vittoria.

In poche parole Maser, come la maggior parte delle ville palladiane, esprimeva il meglio dei due mondi, quello aristocratico e quello rurale. Quest'associazione fu un fatto del tutto nuovo nell'architettura del Rinascimento, e il suo improvviso apparire richiede una spiegazione. Conoscendo gli studi vitruviani condotti da Palladio sotto la guida di Trissino, ci aspetteremmo che le sue ville del primo periodo fossero dei tipici saggi di antiquaria; fa meraviglia scoprire invece che esse sono assai meno archeologiche di quasi tutte le opere successive. In genere ci sono piú

riferimenti agli ordini classici in un edificio medievale che non ad esempio nella villa Godi [10], progettata prima del 1540, o nei disegni dello stesso periodo [12], parecchi dei quali sono completamente privi di ornamentazione. Non accade la stessa cosa nei progetti di palazzi: i primi schizzi di facciate e la casa Civena [44], di poco posteriore alla villa Godi, rivelano lo sforzo di padroneggiare lo stile del Rinascimento romano, nei modi importati dagli architetti settentrionali della generazione precedente. In almeno una metà dei suoi progetti di ville Palladio segue quest'orientamento schiettamente rinascimentale, com'era ovvio in un artista che aveva trascorso i sedici anni precedenti a intagliare quegli stessi elementi decorativi che ora andava eliminando dalle ville del tipo di villa Godi. L'esito – piú prevedibile – dei contatti avuti con Trissino, con Serlio e con l'ambiente padovano [1, 2] è rappresentato da un'altra villa dello stesso periodo, quella a Bertesina presso Vicenza [13]. Sempre amante della simmetria, Palladio perseguí un difficile equilibrio tra due stili antitetici, dei quali il piú originale e stimolante è quello disadorno e «cubista».

Questo stile, che si richiamava alle proposte di un'architettura residenziale meno opulenta avanzate da Cornaro, si contrapponeva alla tradizione umanistica ma era pur sempre ispirato dall'antica Roma: non dalla Roma di Vitruvio, bensí da quella esente da ascendenze ellenistiche, fatta di semplici edifici costruiti da ingegneri e privi di ogni decorazione, come l'esterno del Pantheon (il cui cornicione è sorretto da modiglioni simili a quelli delle ville di Lonedo) o come le terme [91], da cui Palladio riprese le finestre cosiddette termali del progetto di figura 12 e i frontoni a base spezzata di alcuni schizzi conservati a Londra. Anche le piante di figura 12 e di altre ville analoghe richiamano gli edifici termali. Questi progetti, che per la mancanza di ornamenti classici vengono attribuiti di solito al periodo che precedette il primo viaggio a Roma, dovrebbero invece essere assegnati almeno in parte a una fase piú tarda. Palladio aveva avuto modo di studiare l'ornamentazione classica su esempi provinciali o nei quaderni di schizzi di altri architetti, ma questo stile disadorno degli

antichi non era mai stato notato in precedenza, ed egli poté individuarlo e trascriverlo solo scoprendolo per suo conto.

Mentre i disegni mostrano una consapevole affinità con gli edifici funzionali degli antichi, le prime ville sono inconsciamente legate a una lontana tradizione, che non aveva bisogno di essere rinnovata nel Rinascimento perché era sopravvissuta senza interruzione fin dai tempi dell'Impero romano. Può darsi che la somiglianza tra le piante delle ville Godi e Trissino [10, 2] – entrambe con loggia centrale a tre arcate fiancheggiata da due alti avancorpi – sia dovuta in parte al fatto che Palladio aveva studiato sotto la guida di Trissino; ma la stessa distribuzione delle masse si sarebbe potuta ritrovare in molte ville piú antiche, nel Veneto come pure a Roma o in Toscana. In effetti, le poche ville venete del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento che ci sono state conservate [15] presentano tipicamente questo schema: Trissino non vi aggiunse altro che un lessico rinascimentale romano, ossia proprio ciò che Palladio evitò di usare nella sua prima villa.

Nella tarda romanità, le modeste ville provinciali della piccola nobiltà terriera erano quasi tutte di questo tipo, e i moderni scavi ne hanno rivelato la diffusione su tutto il territorio dell'Impero. Al tempo delle invasioni barbariche, quando le campagne diventarono malsicure, questi edifici scomparvero; tuttavia essi erano entrati a far parte del repertorio architettonico bizantino, e riapparvero a Venezia sotto forma di palazzi e di edifici commerciali, come ad esempio il Fondaco dei Turchi (secolo XIII) [14]. Riapparvero a Venezia non solo a causa degli stretti legami commerciali con Costantinopoli, ma anche perché si trattava di una città difesa e fortificata dalle acque, dove per tutto il tardo Medioevo era stato possibile progettare e costruire in modo libero e aperto anziché per necessità difensive. Il tipico palazzo veneziano s'ispirò a questo modello; in seguito, quando la terraferma diventò di nuovo sicura, i veneziani vi si insediarono nuovamente, riportandovi quello stesso tipo edilizio che senza saperlo ne avevano ricevuto in prestito. Non è escluso che qualcuna delle ville rinascimentali, e magari di quelle palladiane, sia

fondata proprio sui ruderi di una villa del basso Impero.

Un esempio vernacolo di questo tipo edilizio è la quattrocentesca Cà Brusà, a Lovolo presso Vicenza; un esempio più sofisticato e imponente è offerto dalla grande villa Colleoni a Thiene [15], che assomiglia molto – con la sua grande pentafora gotica racchiusa come un polittico in una cornice rettangolare – ai contemporanei palazzi cittadini affacciati sul Canal Grande. Mentre Cà Brusà è solo una grande fattoria, piuttosto aperta verso la campagna, la villa Colleoni è una casa signorile ancora protetta da un'alta muraglia da castello medievale. Nel 1490 edificare in terraferma era già abbastanza sicuro, ma non tanto da lasciare le abitazioni esposte da tutti i lati verso l'aperta campagna, come cinquant'anni dopo avrebbero fatto gli Emo e i Barbaro. Numerose vedute di ville datate intorno al 1500 – a cominciare da quelle incluse da Marin Sanudo nel suo *Itinerario per la terraferma veneta* del 1483 – mostrano la caratteristica disposizione del « castello » [16]. Spesso la posizione è elevata, perché i ricchi proprietari solevano costruire piú per godersi il paesaggio che per trarre profitto dalla coltivazione delle terre; al centro è visibile un castello turrito e merlato, circondato a una certa distanza da alte mura con un unico varco protetto da un torrione [16]. Le mura racchiudono un geometrico giardino pergolato, un cortile per il deposito degli attrezzi e dei prodotti agricoli e semplici edifici per le abitazioni dei contadini, le stalle e le cantine. Nel giardino di un castello come questo passeggiavano sussurrando i cortesi amatori degli *Asolani* del Bembo.

Tra l'architettura di questo periodo e i primi tentativi di Palladio vi fu un periodo di sperimentazione fondata su preesistenti esempi di castelli e di dimore urbane e rurali. La maggior parte delle ville prepalladiane, di dimensioni modeste e costruite per lo piú senza l'intervento di un architetto, mostrano la vivace inventiva di una cultura spontanea; Palladio seppe assimilare e organizzare questa incerta tendenza. La sua prima villa, a Lonedo [11], è collocata come un « castello » sul pendio di una collina, anziché in mezzo ai campi di più facile conduzione; si tratta di un complesso racchiuso da mura, in cui il cortile antistante la dimora padronale è separato dai due cortili di servizio laterali, mentre sul retro della villa si estende un giardino, anch'esso cinto da un muro. La protezione offerta da tali mura era però puramente simbolica, giacché esse non erano abbastanza alte da impedire la visuale. Questa disposizione, che ricorda quella già descritta del « castello », ricorre in tutti i progetti giovanili di Palladio comprendenti altri edifici oltre alla dimora principale, anche se talvolta questa è collocata ai margini della zona recinta, con uno dei lati esposto all'esterno. Piú tardi le mura scomparvero del tutto e la villa si aprí liberamente al mondo circostante. Il complesso racchiuso da mura riprende una disposizione suburbana diffusa nel secolo precedente nell'Italia centrale e richiama la villa ideale descritta dall'Alberti, fondata su una sintesi di esempi classici e di pratica medievale.

Negli stessi anni, i due maggiori architetti attivi nell'Italia del Nord – Michele Sanmicheli, allievo di Antonio da Sangallo il Giovane, e Jacopo Sansovino, nato a Firenze ma veneziano di adozione – cercavano di elaborare un tipo moderno di villa fondato sulla tradizione toscana e adatto alle esigenze venete. Anche la villa Soranzo, edificata dal Sanmicheli intorno al 1550 e ora distrutta, aveva una loggia centrale e due avancorpi laterali, e non è escluso che in essa l'architetto sia stato influenzato dai primi lavori del piú giovane Palladio. Del tutto diversa è invece la villa costruita dal Sansovino a Pontecasale [17]: isolata nello squallido delta dell'Adige, macerata dalla pioggia e dalla nebbia e battuta dal sole, essa rappresenta nello svolgimento dell'architettura una splendida aberrazione destinata a restare senza seguito. Sansovino concepí questa villa, eretta per la famiglia Garzoni sul finire degli anni '40, come un palazzo di campagna di nobili proporzioni: anch'essa presenta, come le altre ville venete tradizionali, la solita loggia centrale e i due corpi laterali, ma è un po' troppo aulica per il suo ambiente rurale, e fa quasi pensare a un doge che si bagni in un fiume. Le fotografie non bastano a dare un'idea dello straordinario fascino di questa villa, e specialmente del cortile interno, anch'esso di tono piuttosto cittadino; tuttavia la sua visita è da consigliarsi

solo agli appassionati, giacché ancor oggi il sito è fuori mano e manca di vie d'accesso comode. Questa villa è la prima manifestazione di una tendenza affatto nuova dell'architettura rurale, tendenza che non può essere spiegata con lo strumento deduttivo prediletto dagli storici dell'arte, l'analisi stilistica. Non fu un eccentrico gusto di aristocratici a spingere i Garzoni, come piú tardi gli Emo e i Barbaro, verso le dimore di campagna, bensí un impulso abbastanza forte da vincere gli evidenti svantaggi sociali e materiali del nuovo modo di abitare: un impulso nuovo, che non aveva agito sulle generazioni precedenti. Che esso sia stato di natura economica lo si deduce dalle dimensioni, dall'importanza e dalla prossimità degli annessi destinati a usi agricoli, come quei lunghi porticati – in veneto « barchesse » – che piú tardi Palladio avrebbe addirittura integrato col corpo di fabbrica principale.

Una generazione fa, l'economia veneziana del Cinquecento era descritta come in continuo declino per il graduale esaurirsi delle fonti di reddito in seguito alle guerre, alla concorrenza estera e all'immobilismo dell'aristocrazia. I capitali accumulati coi traffici del secolo precedente sarebbero stati sperperati nel lusso: abbigliamenti fastosi, dipinti del Veronese e del Tintoretto, ville destinate ai piaceri di un'oziosa decadenza. La debolezza di questa interpretazione, specialmente per quanto riguarda la vita in campagna, risalta a prima vista: nessuno è disposto a edificare luoghi di delizie negli acquitrini, lontano dalla società cittadina, in mezzo al bestiame e ai volatili.

Recentemente, un'attiva scuola veneziana di storia economica ha dimostrato invece che l'aristocrazia fu indotta a trasferirsi nelle campagne da un mutamento sociale ben piú radicale. Pur senza minimizzare il declino dell'economia mercantile veneziana, questi studi hanno messo in luce come nel tardo Cinquecento l'aristocrazia veneta, lungi dal degenerare, sia riuscita a crearsi delle difese contro la pressione economica dei nuovi grandi stati dell'Europa occidentale e a contenere l'avanzata mussulmana nel Mediterraneo sconfiggendo a Lepanto nel 1571 le soverchianti forze turche. Ma questi successi non potevano essere duraturi. Venezia era uscita esausta dalle guerre sostenute

nei primi decenni del secolo, e quando queste cessarono, cominciarono a sentirsi in Europa gli effetti delle scoperte geografiche del Rinascimento: dall'America l'oro affluiva in Spagna e in Portogallo, provocando nei paesi mediterranei un'inflazione che portò al fallimento di due grandi banche veneziane. I paesi della costa atlantica presero a commerciare con l'India per via marittima, in concorrenza con gli scali veneziani del Levante a cui facevano capo le carovane; nello stesso Mediterraneo, gli inglesi soppiantarono Venezia con una flotta mercantile che sfuggiva ai pirati e ai turchi grazie alla sua velocità, anziché al pesante armamento che rendeva antiquati i vascelli veneziani. Se Venezia avesse riformato le leggi che limitavano alle famiglie piú antiche la partecipazione al governo della Repubblica e avesse aperto il suo mercato agli operatori stranieri, sarebbe riuscita forse a ritardare di una generazione la propria decadenza economica: ma era inevitabile che una città-stato rinascimentale finisse con l'essere sopraffatta dai grandi imperi monarchici del secolo XVII. In ogni caso, ciò che qui interessa è che gli sforzi individuali e collettivi dei veneziani siano riusciti a ritardare di mezzo secolo quest'evento.

Dopo il 1530 la nobiltà capitalistica veneziana, che nel Quattrocento aveva messo insieme favolose ricchezze coi suoi traffici, cominciò a proteggersi dai rischi del commercio e dall'instabilità dei cambi cercando investimenti piú stabili, da un lato nel rifiorire dell'industria – specialmente quella delle stoffe e delle merci di lusso – e dall'altro nell'acquisto di vastissime proprietà agricole. Anche nel secolo precedente i veneziani avevano avuto possedimenti nella terraferma, ma queste terre, coltivate con metodi medievali e in gran parte paludose e malariche, non avevano avuto rilevanza economica. Ora invece le possibilità economiche dell'agricoltura cominciavano ad apparire piú allettanti, e al tempo stesso lo sviluppo agricolo diventava una necessità urgente, dato che per nutrire l'accresciuta popolazione si sarebbe dovuto importare grano in un mercato inflazionato. Un'economia agricola di elevata produttività richiedeva tre importanti innovazioni: il passaggio dalla coltivazione di cereali poveri alla coltivazione del

granturco, l'adozione di vasti programmi di bonifica e la distribuzione di terre incolte (demaniali e private) fra imprenditori disposti a coltivarle.

Il granturco significava un nutrimento piú sano per i contadini; e poiché richiedeva cure differenti e piú assidue che non i cereali minori, la sua coltivazione favorí l'introduzione di metodi agricoli piú progrediti. La bonifica delle terre paludose e dei delta in tutta la terraferma e la connessa regolazione delle acque, soprattutto mediante dighe e canali, determinò un cambiamento radicale: le società d'investimento statali e private acquistarono le terre cosí recuperate, accelerando lo smembramento della grande proprietà feudale. Nel 1556 il Senato approvò una legge che istituiva il « Magistrato dei beni inculti » e lo autorizzava a sovvenzionare le bonifiche e a coordinare i piani dei singoli imprenditori e dei consorzi sorti secondo gli schemi proposti da Cornaro. Nei settant'anni tra il 1510 e il 1580 il gettito fiscale delle proprietà di terraferma si quadruplicò.

Una trasformazione agraria di questo genere non poteva essere compiuta dai contadini, ma esigeva abili amministratori e accorti finanzieri: pur con le sovvenzioni governative, la bonifica rimaneva un'impresa rischiosa e richiedeva la presenza di imprenditori che ne dirigessero i lavori. Una volta affidate le proprie fortune alla terra, gli Emo, i Badoer e i Pisani non intendevano delegare ad altri il compito di amministrare le loro proprietà, cosí come i loro padri non avevano mai pensato di assumere marinai di mestiere per condurre i propri commerci nel Levante. Nel corso del trentennio 1530-60 molti proprietari terrieri veneziani e della terraferma si trasferirono nelle loro tenute, stabilendosi in località situate al centro dei rispettivi possedimenti e spesso, come a Bagnolo, lungo i corsi d'acqua sistemati di recente [19].

Gli edifici di cui essi avevano bisogno per le loro famiglie, per i domestici e per il bestiame erano ben diversi dai castelli di campagna del Medioevo. Per progettarli occorreva un architetto che, giunto alla maturità negli anni '30, sopravvivesse fino alla recessione dell'edilizia causata dal periodo di deflazione intorno al '70; che avesse la capacità – non comune nel Rinascimento, per mancanza di una tradizione precostituita – di progettare edifici funzionali, ma che padroneggiasse anche l'eredità classica, cosí da dare un tono di cultura e di magnificenza alle proprietà di campagna di questi gentiluomini ancora legati alla mentalità cittadina; che, infine, sapesse edificare in modo grandioso e al tempo stesso economico. Quest'architetto fu Palladio: « se non fosse esistito, si sarebbe dovuto inventarlo ». E in un certo senso, egli fu « inventato »: se agli inizi della rivoluzione agraria un gentiluomo quasi di campagna come Trissino non lo avesse tratto dalla sua bottega di tagliapietre, Andrea della Gondola non sarebbe diventato Palladio, e tanto meno un architetto. I tempi crearono l'individuo; fortunatamente, quest'individuo era un genio.

Le condizioni economiche si riflettevano sul nuovo tipo di villa determinandone innanzi tutto la posizione. Anziché in zone già coltivate da secoli, occorreva costruire in luoghi isolati: gli acquitrini e i delta disabitati offrivano le occasioni migliori per una bonifica remunerativa e i nuovi imprenditori potevano acquistarvi vasti latifondi. Le stesse condizioni economiche consigliavano di edificare in località baricentriche rispetto alle attività agricole, e in modo tale da riunire in un solo complesso la dimora padronale e gli edifici destinati ai servizi, secondo la millenaria tradizione delle comuni fattorie contadine e le descrizioni degli antichi autori di economia agraria come Catone, Varrone e Virgilio.

Che questi dati di partenza non bastassero da soli a produrre una villa palladiana è dimostrato dalle soluzioni date allo stesso problema da Sanmicheli e dal Sansovino [17], che preferirono costruire anche in campagna palazzi separati dai porticati rustici. Educati nella tradizione toscana, essi pensavano in termini di blocchi isolati, mentre i veneti tendevano a pensare in termini di continuità visuale (si confronti ad esempio la piazza del Duomo di Pisa con piazza San Marco). Una mentalità di tipo urbanistico induce Palladio a riunire le singole funzioni della villa in un organismo serrato: nei *Quattro libri* (II, XII) egli scri-

ve che « la Città non [è] altro che una certa casa grande, e per lo contrario la casa una citta picciola ».

Dietro questa similitudine sta un'interpretazione sociale della storia dell'architettura: secondo Palladio gli uomini dapprima vissero e costruirono da soli, ma in seguito, scorgendo i vantaggi dei contatti sociali, costituirono i villaggi raggruppando parecchie case e piú tardi formarono le città riunendo tra loro vari villaggi. Allo stesso modo, sarebbe stato piú naturale ed economico concentrare le varie funzioni di una fattoria. Ma una pura e semplice agglomerazione non sarebbe stata sufficiente: Palladio credeva in una gerarchia delle funzioni e paragonava l'abitazione al corpo umano, nel quale Dio aveva voluto che le parti belle e nobili fossero esposte alla vista e quelle meno nobili, anche se essenziali, rimanessero nascoste. Questa figurazione organicistica vale a ricordarci che ogni opera di Palladio è concepita come se le varie parti fossero connesse simmetricamente a una spina dorsale. Non sappiamo se le ville furono intenzionalmente progettate in modo da essere costruite per singoli corpi di fabbrica simmetrici rispetto a un elemento centrale, anziché piano per piano su tutta la loro estensione: sta di fatto che il primo procedimento risultò particolarmente adatto all'incertezza economica di quel periodo. La dimora padronale doveva essere resa abitabile subito, ma gli annessi porticati e le torrette potevano essere aggiunti piú tardi, man mano che il committente fosse in grado di farlo.

Le ville palladiane possono essere raggruppate secondo alcuni tipi caratteristici. (1) Un primo tipo è quello a due piani principali con portici a colonne sovrapposti e sormontati da un frontone, come nella villa Cornaro a Piombino Dese [18] o nella suburbana villa Pisani a Montagnana [20]. In queste ville, come pure nella Malcontenta [21-24] (simile alle precedenti, ma con portico a un solo piano collocato su un alto basamento), mancano gli annessi rustici, e l'attico non è destinato a granaio come a Poiana Maggiore [25]. Per quale ragione le ville di questo gruppo presentano questa diversità, sebbene anche il loro ambiente sia schiettamente rurale? Può darsi che la proprietà fosse composta (come talvolta accadeva) di parecchi fondi isolati, o che la principale zona di coltivazione fosse distante dalla villa e poco adatta all'uso residenziale, e che perciò le barchesse e gli altri rustici si dovessero costruire lontano, in aperta campagna. Palladio precisa che nelle prime due ville citate i corpi di fabbrica laterali erano destinati a contenere le cucine e i depositi, situati di solito nel seminterrato; si potrebbe quindi pensare che questo tipo sia stato ideato per località paludose, in cui solo lo spazio sopra il livello del suolo era utilizzabile, e che da ciò siano derivati i prospetti interamente a due piani e il maggior verticalismo del blocco edilizio.

Mentre le ville Cornaro e Pisani hanno ciascuna due saloni centrali sovrapposti, nella Malcontenta Palladio sfruttò la forma del blocco per creare un salone alto due piani [24] che ha tutta la grandiosità di un edificio termale romano: è raro incontrare nell'architettura d'abitazione uno spazio come questo, che la semplicità dell'arredamento rende ancor piú maestoso.

(2) Un altro tipo di villa è costituito da un corpo centrale a un solo piano principale, con fronte di tempio inserita, e da due ali contigue adibite a usi agricoli, con portici ad arcate o a colonne e architravi. Esempi di questo tipo sono la villa Barbaro a Maser [6] e quella Emo a Fanzolo [26, 27, 90], mentre la villa Badoer a Fratta Polesine [28, 29] ha due ali curve che si dipartono da due rampe di scale leggermente avanzate rispetto alla facciata, secondo uno schema che diverrà assai frequente negli imitatori settecenteschi. Le ville Emo e Barbaro sono tanto piú fastose delle altre (specialmente nella decorazione degli interni) da poter sembrare edificate per scopi edonistici anziché utilitari, se non fosse per i lunghi porticati e le colombaie, cosí palesemente rustici e descritti come tali dallo stesso Palladio. Le due ville sono lussuose solo perché i proprietari erano ricchi, ed è questa anche la ragione per cui, contrariamente a quasi tutte le altre, furono condotte a termine in conformità del progetto. Daniele Barbaro era un gentiluomo di città che forse non s'intendeva molto di raccolti, ma è probabile che il suo interesse per le macchine e per la tecnica facessero ugualmente di lui un buon proprietario terriero: per esempio, l'acqua che alimentava la

fontana del ninfeo di Maser [8] era poi condotta nella cucina e da qui scorreva a irrigare i giardini.

A parte i due tipi già descritti, le ville presentano soluzioni uniche non solo nell'opera di Palladio, ma in tutta l'architettura del Rinascimento. Cosí nella villa Sarego a Santa Sofia presso Verona [30], realizzata per meno della metà, gli straordinari prospetti senza pareti hanno il vigore di un tempio egizio. I carichi gravanti sulle colonne richiedevano che esse fossero di pietra, cosa assolutamente insolita nell'opera di Palladio; questi usò rocchi di altezza e diametro irregolari e li scolpí con una forza espressiva uguagliata solo da Michelangelo.

La coincidenza tra l'originalità della pianta e dei prospetti di villa Sarego e la sua posizione isolata rispetto alle altre ville palladiane (cfr. cartina a p. 2) induce a chiedersi se la diversità dei tipi sia in relazione con la diversa posizione geografica; ma la risposta non può essere che negativa. Le ville della prima maniera, disadorne e prive di portico a colonne, sono raggruppate intorno a Lonedo (ville Godi e Piovene a Lugo; villa Cerato a Montecchio), ma ce n'è una anche a Poiana; quelle formate da un alto blocco a due piani e sprovviste di ali destinate a usi rurali sono sparse dalla Malcontenta a Montagnana e a Piombino, e ancor piú disseminate sono quelle a un solo piano con lunghe ali (Fanzolo, Fratta Polesine, Maser). La tipologia delle ville sembra piuttosto corrispondere a una ragione riposta, che potremmo chiamare geo-culturale: le ville del primo gruppo, di stile piú tradizionale, furono costruite per committenti vicentini, mentre quelle degli altri due gruppi furono ordinate da Veneziani. Cosí pure la Rotonda, eretta sulla sommità di un colle presso Vicenza [33], fu replicata una sola volta a Meledo per committenti anch'essi vicentini, Francesco e Ludovico Trissino [35]. La villa Sarego sarebbe dunque diversa da tutte le altre non perché geograficamente isolata, ma perché costruita per un committente veronese. Questo localizzarsi degli interessi architettonici di Palladio spiegherebbe in parte come mai egli non abbia edificato nessun palazzo a Venezia, mentre veneziane sono tutte le sue chiese. Naturalmente questa tendenza non va int[illegible]e una norma rigida, giacché

i gusti e le esigenze funzionali dei nobili committenti veneti potevano ben differire da una città all'altra; gli elementi in comune sono però importanti, e le ville minori qui tralasciate non sono suscettibili di una classificazione altrettanto convincente.

Tutte le ville menzionate, tranne l'ultima, hanno in comune la fronte di tempio classico sormontata da un timpano e conformata come un vero e proprio portico (sporgente o incassato rispetto al blocco principale) o come un rilievo semplicemente addossato alla facciata. Nell'architettura classica superstite quest'elemento compare solo nelle facciate dei templi; dopo essere stato adattato per la prima volta all'architettura d'abitazione da Giuliano da Sangallo nella villa medicea di Poggio a Caiano, non venne piú ripreso dagli architetti del Rinascimento fino a Palladio. Fu questi a farne un segno distintivo della sua opera e un motivo ricorrente della successiva architettura. I committenti umanisti, sensibili alle implicazioni semantiche dei motivi architettonici desunti dagli antichi, non avrebbero certo consentito che le loro ambizioni residenziali venissero espresse mediante un simbolismo religioso: se avessero considerato il portico sormontato da un frontone come associato esclusivamente (o anche solo essenzialmente) con l'architettura religiosa, avrebbero avuto la sensazione di violare il *decorum* vitruviano. Ma Palladio giustificò l'uso del frontone classico richiamandosi alla concezione storica secondo cui gli istituti sociali, e quindi i tipi edilizi, si sono formati a partire dalle unità familiari. La casa pertanto precedette il tempio e ne anticipò la forma:

> Io ho fatto in tutte le fabriche di Villa et anco in alcune della Città il Frontespicio nella facciata dinanti; nella quale sono le porte principali: percioche questi tali Frontespici accusano l'entrata della casa, et servono molto alla grandezza, e magnificenza dell'opera; facendosi in questo modo la parte dinanti piú eminente dell'altre parti: oltra che riescono commodissimi per le Insegne, overo Armi degli Edificatori, le quali si sogliono collocare nel mezo delle facciate. Gli usarono ancho gli Antichi nelle loro fabriche, come si vede nelle reliquie de i Tempij, et di altri publichi Edificij;

i quali, per quello c'ho detto nel proemio del primo libro, è molto verisimile, che pigliassero la inventione, et le ragioni da gli edificij privati, cioè dalle case. Vitruvio nel suo terzo libro al cap. ultimo, ci insegna come si devono fare (*Quattro libri*, II, XVI, p. 69).

I termini di « grandezza e magnificenza » usati da Palladio rivelano il suo desiderio di conferire alle ville una nobiltà e classicità che bastassero a far dimenticare ai colti e aristocratici committenti il loro esilio campestre. Spesso l'unico riferimento all'antichità è rappresentato dal portico e tutto il resto dei particolari è semplice e geometrico, coerentemente col concetto della gerarchia fra i vari elementi.

Anche la semplicità era determinata da ragioni economiche, e cioè dalla convenienza di ridurre al minimo l'ornamentazione classica. Le ville palladiane erano costruite in muratura grezza di mattoni rivestita da un intonaco a stucco, e perfino le colonne erano per la maggior parte in mattoni. L'uso della pietra lavorata era ristretto ai particolari piú rifiniti, come le basi e i capitelli delle colonne e le cornici delle finestre; il fatto che la pietra richiedesse una lunga lavorazione da parte di manodopera specializzata era una buona ragione per limitare le citazioni classiche solo a una parte dell'edificio. Se i clienti di Palladio fossero stati piú ricchi e di gusti meno sobri, probabilmente non vi sarebbero stati scalpellini in numero sufficiente a far fronte al boom edilizio che si ebbe in terraferma nel periodo 1550-70. Oltre tutto, le superfici e le finiture a stucco assecondavano il gusto del colore proprio dei Veneti: era necessario ritinteggiarle, e i colori potevano essere variati a scelta del committente. Una delle ragioni per cui le ville di Palladio non sono state riprodotte spesso in libri di fotografie è l'aspetto squallido degli intonaci corrosi dalle intemperie; tuttavia, anche certe ville che oggi sembrano irrimediabilmente rovinate potrebbero essere restaurate, tinteggiate e rese abitabili con una spesa ragionevole.

Nella piú celebre delle ville palladiane, la cosiddetta Rotonda nei pressi di Vicenza, il portico classico non è usato nel modo consueto; esso riappare su tutte e quattro le facce dell'edificio, e non può quindi rappresentare il vertice di una gerarchia [31, 32]. Una gerarchia c'è anche qui, ma il suo culmine è costituito dalla cupola al centro dell'edificio [33]. Sebbene anche la cupola sia un elemento dell'architettura religiosa, forse Palladio intuí la sua discendenza dall'architettura d'abitazione, documentata dalla moderna archeologia e perfino dalla derivazione del vocabolo inglese *dome* dal latino *domus*. Ad ogni modo, egli sapeva che l'uso della cupola non era necessariamente limitato alle chiese, e infatti nelle sue ricostruzioni ideali delle terme di Caracalla [91] fece della cupola il punto focale del complesso. Nella Rotonda la cupola è adoperata per il suo valore monumentale: come la fronte del tempio classico, essa perde ogni riferimento funzionale per diventare un simbolo di grandiosità.

La Rotonda presenta tre caratteri che la distinguono nettamente dalle altre ville palladiane: è situata nelle immediate vicinanze di una città, occupa la sommità di una collina ed è priva di edifici di servizio. Di essa Palladio scrive:

> ... La quale non mi è parso mettere tra le fabriche di Villa per la vicinanza ch'ella ha con la Città, onde si può dire che sia nella Città istessa. Il sito è de gli ameni, e dilettevoli che si possano ritrovare: perche è sopra un monticello di ascesa facilissima... circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro, e sono tutti coltivati... Onde perche gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune piú lontane, et altre, che terminano con l'Orizonte; vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie... (*Quattro libri*, II, III, p. 18).

La Rotonda non è dunque una villa nel senso in cui lo sono le altre, bensí un belvedere; e in effetti non fu edificata per un gentiluomo di campagna, ma per un prelato in ritiro, che intendeva usarla « per suo diporto ». Palladio la progettò come se la sua funzione principale fosse quella di offrire delle vedute sullo scenario circostante: e poiché ciò si ottiene collocandosi sulla sommità della collina e volgendo lo sguardo verso quattro direzioni diverse – ogni volta abbracciando un angolo di circa novanta gradi – lo schema palladiano parte da un cerchio e si svi-

luppa radialmente secondo quattro direttrici visuali. L'unico elemento che accomuna la Rotonda alle altre ville di Palladio è il fatto che al riguardante non si offrivano gli aspri lineamenti di una natura selvaggia, ma l'ordinato disegno dei campi coltivati. L'italiano del Rinascimento guardava con diffidenza la natura, a meno che non fosse stata assoggettata dall'uomo: se la località è – secondo le parole dello stesso Palladio – un teatro, la Rotonda è come un attore che reciti con solenne eleganza la sua parte su un podio, abbigliato di tutto il corredo di un glorioso passato.

Questa parte avrebbe dovuto essere recitata in modo ancor piú imponente nella villa Trissino a Meledo (anch'essa, eccezionalmente, situata in cima a una collina), dove belvedere e fattoria si sarebbero fusi in un grandioso crescendo, destinato a valere per secoli come modello di fasto architettonico. Solo un'ala del complesso è stata in parte realizzata; ma è bastata la piccola incisione in legno pubblicata nei *Quattro libri* [35] a far sí che il progetto assumesse nella storia dell'architettura un'importanza assai maggiore che non tanti altri edifici portati a compimento. Ciò che dà alla composizione un carattere di maestosa imponenza è il fatto che l'impianto « ieratico » s'intensifica qui in una nuova dimensione spaziale, e cioè verso l'alto oltre che verso il centro e in profondità. Palladio non si limitò a sfruttare il pendio naturale per collocare in alto l'edificio, ma progettò anche una gigantesca sostruzione muraria, cosí da creare una sequenza ascendente di ripiani. In qualche modo, l'irrazionale che è in tutti noi è colpito dal semplice fatto che occorra uno sforzo per vivere una certa esperienza. L'idea di usare questo schema ascensionale per conseguire un effetto architettonico fu suggerita probabilmente a Palladio da modelli romani, e soprattutto dal santuario prenestino della Fortuna, che egli rappresentò in numerose ricostruzioni ideali, una delle quali [93] mostra appunto un identico tempietto a cupola con portici su quattro lati.

Nella villa di Meledo vien messo in risalto l'uso originale che Palladio fa delle scale esterne. In genere nelle ville palladiane le [illegible]nterne sono confinate entro rita-

gli di spazio non illuminati posti ai lati del nucleo centrale, e non assurgono mai ad elemento espressivo importante degli interni, come accade invece in molte abitazioni di stile palladiano del Settecento. Lo stesso architetto spiega questo fatto a proposito della villa Poiana: poiché l'ultimo piano è adibito a granaio e il piano terreno contiene le cucine e altri depositi, solo di rado le scale interne vengono usate dai proprietari. Le scale esterne, che conducono direttamente al piano nobile, acquistano per contro un'importanza architettonica mai raggiunta prima d'ora negli edifici d'abitazione.

Non fa meraviglia che la villa di Meledo sia rimasta incompiuta: piú che la villa di un nobile di provincia, avrebbe potuto essere la dimora di un duca o di un papa (Vasari la definisce « un magnifico palazzo... con molti spartimenti di loggie, scale et altre comodità da villa »). Lo stesso può dirsi dei grandiosi progetti di ville per Leonardo Mocenigo sulle rive del Brenta e per la famiglia Thiene a Quinto [37], nei quali il semplice crescendo della composizione verso un punto culminante si fa piú complesso e raffinato per la presenza di tre unità edilizie distinte. È a questa scala che Palladio visualizza e ricostruisce l'antica casa romana [38]: il fatto che egli abbia rappresentato l'antico quasi sempre sotto forma di edifici di sublime grandiosità è tipico della sua concezione, e forse era inevitabile, giacché ai suoi tempi gli scavi non avevano ancora riportato alla luce le comuni case d'abitazione romane. Palladio vedeva le cose in una dimensione imperiale, anche se aveva abbastanza senso pratico perché i suoi progetti – salvo qualche eccezione – fossero realizzabili da committenti di limitate risorse.

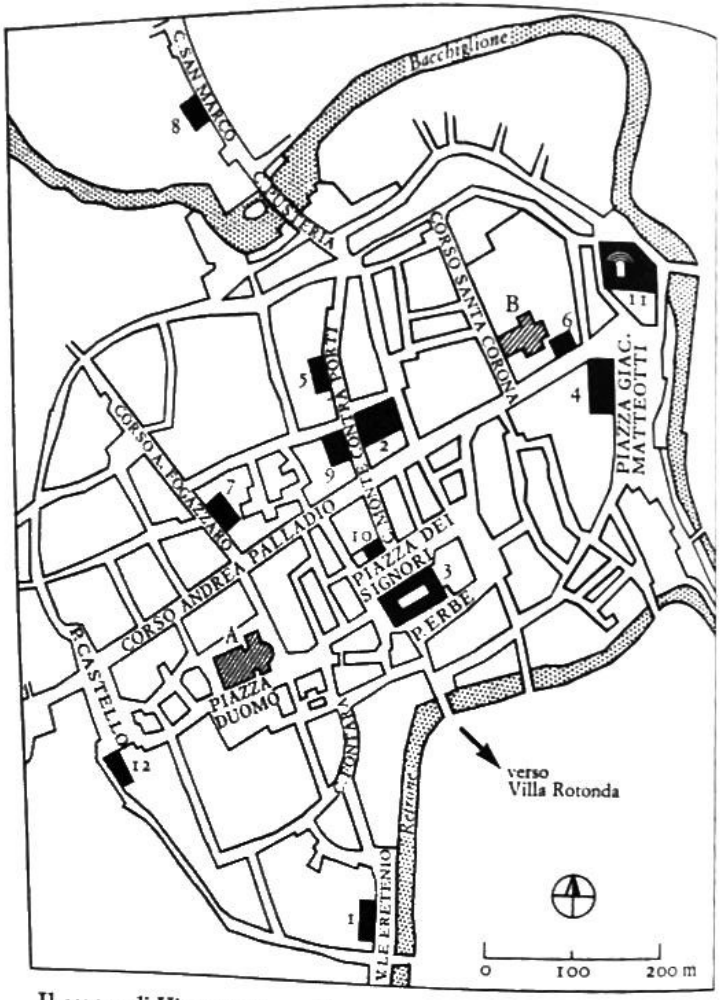
Le ragioni per cui le ville di Palladio sono state cosí spesso imitate nei secoli seguenti – ognuno dei quali ha elaborato un suo stile palladiano – sono fra l'altro d'ordine politico e religioso. Mentre nelle regioni cattoliche del Mediterraneo ebbe maggior successo l'architettura di Michelangelo, quella di Palladio fu piú apprezzata nei paesi protestanti del Nord: e poiché nell'Europa delle monarchie assolute e della rivoluzione scientifica prevalse la cultura nordica, la tendenza palladiana si diffuse piú lar-

gamente. Il carattere razionale e astratto dell'architettura di Palladio si confà ai nordici; inoltre, grazie ai *Quattro libri* essi ebbero modo di conoscere quest'architettura senza dover recarsi in Italia, e tanto meno negli impraticabili acquitrini veneti. Senza quest'insigne esempio di *public relations*, non vi sarebbe stato un palladianismo. In effetti, il successo del libro di Palladio fu reso possibile dalla stessa astrazione del suo stile: un architetto che concepisce in termini di proporzionalità bidimensionale riesce a comunicare l'essenza della sua visione per mezzo della sola linea, mentre un libro di incisioni in legno riproducenti l'opera di Michelangelo o di Bernini ne avrebbe travisato lo spirito in modo grossolano, e non avrebbe avuto risonanza nemmeno in un ambiente che fosse stato disposto ad accoglierne la componente espressionistica.

Ma oltre che dal prevalere della cultura protestante e dall'accessibilità dei *Quattro libri*, la fortuna di Palladio derivò anche da altri motivi. I suoi clienti erano gentiluomini di campagna che avevano molto in comune con gli *squires* inglesi e coi piantatori americani. Come il proprietario terriero veneto del Cinquecento, anche quello anglosassone del Settecento era economicamente legato alla campagna in quanto soprintendeva ai raccolti e agli allevamenti, ma al tempo stesso conservava i gusti cittadini ai quali l'educazione classica e le aspirazioni umanistiche lo avevano abituato. Nel cercarsi un modello per la sua dimora, non poteva certo essere attratto dalle scenografiche ville toscane o romane, coi loro cipressi e le loro eleganti aiuole: quelle vaste sistemazioni paesistiche ornamentali, in cui gli edifici funzionali passavano in secondo piano rispetto ai laghetti e alle fontane, non erano adatte né ai climi nordici, né a un'economia fondata sull'agricoltura. Le preferenze andavano invece alle ville palladiane, progettate per una situazione economica e sociale quasi identica alla loro.

Fu così che agli inizi del Seicento il primo architetto inglese di levatura internazionale, Inigo Jones, scoprì un seguace di Palladio nello Scamozzi, e per merito suo la corrente palladiana cominciò a dirigersi verso il Nord. Nel Settecento lord Burlington acquistò i disegni di Palladio e fece costruire sul modello della Rotonda la sua residenza di campagna di Chiswick (si trattava anche qui, più che di una villa destinata a scopi utilitari, di una specie di belvedere), mentre i piantatori della Virginia innalzavano su planimetrie palladiane i prospetti georgiani delle loro case. Il presidente Jefferson edificò la sede dell'Università della Virginia sul modello, ulteriormente ampliato, della villa Trissino a Meledo; per fortuna un suo progetto per la residenza del presidente degli Stati Uniti, ripreso fin troppo alla lettera dalle illustrazioni della Rotonda, non ebbe seguito.

Ma anche dopo che la rivoluzione industriale ebbe allontanato dalle campagne gli *squires*, sopravvissero certi caratteri dell'architettura palladiana come la simmetria triadica, la composizione per assi, la ricerca di proporzioni armoniche, la classica purezza del blocco edilizio e delle membrature portanti. Questo fatto non avrebbe sorpreso Palladio, convinto che i suoi principî compositivi derivassero da leggi naturali valide in eterno. In realtà la longevità del palladianismo è dovuta non tanto a una scoperta dei segreti della natura, quanto al persistere nella nostra cultura occidentale degli ideali del Rinascimento: nonostante tutte le cosiddette rivoluzioni dell'arte moderna, siamo molto più vicini a Palladio di quanto egli non fosse vicino al Medioevo e perfino, in un certo senso, al mondo classico.



Il centro di Vicenza: itinerario palladiano.

1. Casa Civena, 1540-6.
2. Palazzo Thiene, ca. 1545-50.
3. Basilica, 1549.
4. Palazzo Chiericati, 1550.
5. Palazzo Iseppo Porto, prima del 1552.
6. Casa Cogollo, 1559?-67 *.
7. Palazzo Valmarana, 1565-6.
8. Palazzo Schio-Angaran, prima del 1566.
9. Palazzo Barbarano, prima del 1570.
10. Loggia del Capitaniato, 1571.
11. Teatro Olimpico, 1579-80.
12. Palazzo Porto-Breganze, ca. 1570-80.

A. Duomo (abside, volta, 1565).
B. Santa Corona (cappella Valmarana, 1576).

* L'attribuzione della Casa Cogollo è controversa. A giudizio dell'autore non è di Palladio.

3.
Gli edifici pubblici e i palazzi

La maggior parte degli studi su Palladio segue un ordine tipologico: le ville, i palazzi e le chiese sono esaminati separatamente, non solo per semplicità di trattazione, ma anche per mettere in risalto l'effettiva diversità di substrato sociale, economico ed estetico delle opere palladiane. Ad esempio, quasi tutte le sue architetture religiose furono progettate per grandi città (in particolare per Venezia) e ivi realizzate, mentre tutti i suoi edifici pubblici e palazzi furono eretti a Vicenza o in altre piccole città del Veneto e del Friuli. A parte un disegno che sembra riferirsi a una facciata di palazzo sul Canal Grande [61], Palladio ha lasciato un solo progetto – mai attuato – di architettura civile destinato esplicitamente a Venezia (*Quattro libri*, II, p. 72). Può darsi che i veneziani, meno dediti dei provinciali al culto dell'antichità e dell'armonia classica, non desiderassero erigere dei palazzi di tipo palladiano; in ogni caso, essi furono piú attenti a cogliere i sintomi d'instabilità finanziaria e non s'impegnarono in nuove fabbriche dopo il 1560. Ed ebbero ragione di essere cosí cauti, perché nessuno dei palazzi privati progettati da Palladio fu realizzato per piú della metà, e uno solo dei suoi edifici pubblici fu condotto a termine.

Poiché i clienti di Palladio desideravano che il loro palazzo fosse una pubblica manifestazione di fede umanistica, oltre che di ricchezza e di prestigio sociale, la maggior parte di essi cercò di ultimare almeno la facciata e l'androne: a Vicenza c'è tutto un gruppo di palazzi palladiani dietro le cui facciate le stanze originarie, messe insieme, basterebbero appena a formare un paio di appartamenti. Ep-

pure questa decina di palazzi, quasi tutti di grandiosa impostazione, modificarono radicalmente il volto della Vicenza cinquecentesca, che non aveva visto sorgere prima di Palladio nessuna dimora importante di carattere autenticamente rinascimentale. Si tratta di un fenomeno simile alla fioritura dei palazzi fiorentini tra il 1445 e il 1490: ma a Vicenza esso si manifestò troppo tardi, e ai signori locali mancò in realtà quella potenza che erano tanto desiderosi di esprimere simbolicamente.

Vicenza non era una città alleata di Venezia, bensí una sua tributaria: i suoi magistrati e amministratori erano nobili veneziani inviati dalla Serenissima con incarico biennale, e nessun vicentino fu mai ammesso a far parte del circolo chiuso dell'aristocrazia di governo veneziana. Anche se qualcuno fra i nobili del luogo può aver aspirato a un simile onore, la maggior parte di essi non se ne curava e considerava piuttosto come fonte dei propri titoli di nobiltà il Sacro Romano Impero. Nel secolo XIV, gli Scaligeri e i Visconti governarono Vicenza in qualità di vicari imperiali, finché nel 1404 la città fu costretta a chiedere la protezione di Venezia: ciò fece di Vicenza la vittima designata delle lotte per il predominio che si svolsero nel primo Cinquecento. Quando il papa e l'imperatore si allearono per piegare Venezia con la guerra del 1509-17, Vicenza, che a quel tempo contava circa ventimila abitanti, venne a trovarsi al centro del conflitto, e la decisione di ricongiungersi all'Impero presa dal Consiglio dei nobili fece sí che entrambe le parti avverse si considerassero tradite e per un decennio saccheggiassero a turno la città. La guerra e le pestilenze, seguite da un periodo di lenta ripresa e di pace precaria che durò fino agli anni '30, provocarono una grave crisi delle arti. Vicenza non conobbe la fioritura del Rinascimento, mentre la tradizione piú antica veniva interrotta; in pratica, nei primi quattro decenni del secolo non si costruí nessun edificio importante. Palladio giunse dunque alla maturità in un momento cruciale, e gli toccò il compito di rinnovare un'arte che aveva perduto la sua continuità; ciò spiega in parte l'impegno con cui assimilò nei primi anni di attività le innovazioni degli architetti romani e dei colleghi settentrionali.

Nelle cronache contemporanee del Barbarano e del Marzari i membri dell'aristocrazia per cui Palladio lavorava – i Chiericati, i Trissino, i Thiene, i Porto, ecc. – sono ricordati soprattutto come condottieri ed esperti di arte militare, sebbene vi fossero tra loro alcuni giuristi e letterati e il fondatore dell'ordine dei Teatini, san Gaetano da Thiene. Questi nobili, che servivano come mercenari l'imperatore, il re di Francia o il duca di Savoia, combattevano talvolta anche per Venezia e si distinsero nella vittoriosa battaglia di Lepanto (1571), celebrata nella palladiana Loggia del Capitaniato [66]. Ma combattevano anche fra loro per le strade della città, e le cronache sono cosí piene di vendette e di uccisioni compiute da nobili o a danno di nobili da far nascere il dubbio che la cultura umanistica professata da certi membri dell'Accademia Olimpica o di quella dei Costanti fosse solo un'esile patina esteriore.

Infine, Vicenza fu un avamposto della Riforma protestante nell'Italia settentrionale: era vicina alla Germania, ospitava un gran numero di nordici, e le sue sventure la inducevano a guardare con simpatia la sincerità e la purezza della professione di fede luterana. Anche per questa ragione, nel 1537 papa Paolo III convocò un concilio a Vicenza; ma l'iniziativa risultò prematura e le pressioni politiche, dopo aver ritardato per otto anni l'apertura del concilio, ne imposero il trasferimento a Trento.

Descrivere l'ambiente di Palladio come imperiale, militarista e riformato significherebbe falsare la realtà, anche se in tal modo vien messo in risalto il carattere peculiare di Vicenza rispetto alle altre città: in effetti molti nobili e quasi tutti gli appartenenti ai ceti medi e inferiori erano favorevoli a Venezia, desideravano la pace e si dichiaravano cattolici. Ma se da un lato i committenti di Palladio erano autentici soldati, dall'altro aspiravano a vivere in un'atmosfera di classica grandezza e a rimanere in strette relazioni con l'Europa settentrionale: appartenevano cioè a una cultura assai diversa da quella dei committenti di Michelangelo o del Vasari, e perfino da quella dell'aristocrazia veneziana del tempo. Non c'è dunque da

stupirsi se l'architettura di Palladio fu un fenomeno assolutamente originale.

Il primo incarico pubblico da lui ricevuto fu quello di costruire una loggia a due piani tutt'intorno al palazzo della Ragione, già a quel tempo denominato la Basilica (39-42), contenente la grande sala di riunione del Consiglio dei Cinquecento. La costruzione, progettata nel 1546-49, fu terminata solo nel 1617. L'opinione comune che ne fa l'opera più eminente e tipica di Palladio è giustificata più dalle dimensioni, dall'eleganza e dalla posizione privilegiata dell'edificio – situato nella piazza principale di Vicenza – che da un'equa valutazione della sua importanza.

Il vasto salone gotico dalla copertura in legno e il sottostante sistema di volte portanti furono costruiti verso la metà del Quattrocento, in parte su botteghe e magazzini medievali, e furono poi circondati, sul finire del secolo, da una loggia a due piani che crollò poco dopo essere stata ultimata. Nei decenni seguenti le guerre impedirono la ricostruzione della loggia, finché negli anni tra il 1536 e il 1542 il Consiglio chiamò a Vicenza, per una serie di consultazioni sui problemi strutturali ed estetici dell'edificio, i maggiori architetti attivi nell'Italia settentrionale: il Sansovino, Serlio, Sanmicheli e Giulio Romano. L'opinione di quest'ultimo, che la loggia dovesse essere rinforzata conservando però la forma originaria (1542), non fu accolta dal Consiglio, nel quale la passione per l'antichità prevalse sulle ragioni dell'economia e della tradizione. Questa *impasse* portò ad affidare l'incarico a Palladio, che era allora un architetto di fama soltanto locale, raccomandato probabilmente più dalla sua formazione classica e dal prestigio dei suoi patroni che dai progetti già eseguiti. L'assegnazione dell'incarico richiese un certo tempo. Il Consiglio, dopo aver richiesto un modello in legno a scala naturale di una campata del progetto presentato nel 1546 da Palladio e dal Pedemuro, rinviò ogni decisione; nuovi disegni, approvati nel 1548, furono tradotti in un modello definitivo nei primi mesi dell'anno seguente.

La struttura palladiana non è un vero e proprio edificio: è piuttosto un involucro intorno a un edificio già esistente, con la duplice funzione di costituire un sistema di contrafforti e di ornare in modo elegante ed espressivo la piazza, dissimulando ingegnosamente l'irregolare forma trapezia della pianta [40] e l'antiquata fronte del nucleo primitivo. Non solo il carattere urbanistico della loggia, ma anche molti dei suoi elementi propriamente formali erano determinati dalla costruzione preesistente: così le altezze dei piani, la luce e il numero delle campate, i massicci pilastri d'angolo. Probabilmente i pilastri palladiani incorporano quelli superstiti dell'antico porticato, e le volte del portico al pianterreno sembrano in gran parte conservate dall'edificio del tardo Quattrocento. L'unico problema di Palladio era dunque quello di trovare una maniera efficace di riempire due ordini sovrapposti di rettangoli di dimensioni assegnate. Ma la cosa non era così semplice come potrebbe sembrare: i rettangoli, assai prossimi alla forma quadrata, non erano adattabili alle proporzioni canoniche dei vari ordini classici, e le loro larghezze di base erano tutte differenti. Dovendo inserire in ogni campata un arco della stessa luce, Palladio aveva bisogno di elementi – le luci laterali dell'arco – che potessero essere dilatati o contratti in relazione con la maggiore o minore larghezza delle singole campate. La spaziatura irregolare dei pilastri influì anche sul fregio, dove un certo numero di triglifi e di metope dovettero essere ristretti o soppressi, ma ciò fu fatto con molta abilità, tanto da risultare più apparisccente nelle tavole dei *Quattro libri* che nell'edificio costruito.

Il restringimento delle campate terminali (40, 41), che rappresenta l'adeguamento più evidente alla primitiva struttura, è motivato sia dalla robustezza dei pilastri d'angolo, destinati a sostenere una maggiore spinta proveniente dalla volta, sia dalla differente grandezza dei raccordi sui lati contigui dell'edificio e dal fatto che questi non s'incontrano ad angolo retto. Nelle campate terminali mancano gli oculi che si aprono nel resto delle altre campate, mentre l'irregolarità delle due facce concorrenti nel pilastro d'angolo è celata da una lesena scolpita addossata, che riveste completamente lo spigolo del pila-

stro. Tutte queste difficoltà si presentavano solo nell'angolo a nord-ovest, dove le due facciate sono visibili contemporaneamente: la vista degli altri tre angoli è impedita dagli edifici adiacenti. Un'altra finezza ottica è quella mostrata dalla figura 42: l'ordine di colonne del loggiato superiore è inclinato verso l'esterno, in simmetria con la contrapposta parete quattrocentesca, inclinata verso l'interno per ragioni statiche. Forse ciò fu fatto allo scopo di rendere l'ordine stesso meglio visibile dalla sottostante piazza; la facciata in sé è perfettamente a piombo.

L'associazione di due architravi e un arco fu usata con tanta efficacia da Palladio nelle campate della Basilica da rimanere legata al suo nome, pur essendo stata ideata da Bramante e divulgata da Serlio. Può darsi che la scelta di questo motivo sia stata suggerita dalla sansoviniana Libreria Nuova [41], la cui costruzione, intrapresa nel 1537, era ancora in corso quando Palladio si recò a Venezia nel 1548. L'influsso della Libreria si nota anche nel vivace gioco di luci e ombre, ottenuto moltiplicando le aperture (archi, oculi e balaustrate di entrambi i piani) e le statue che si profilano contro il cielo in corrispondenza di ogni pilastro. Nessuno di questi elementi figura nei primi studi di Palladio per la Basilica, eseguiti a quanto pare prima del viaggio a Venezia. Qui Palladio poté trarre profitto, oltre che dalle capacità inventive del Sansovino, anche da un suo insuccesso: il crollo del portico della Libreria (1545), in seguito al quale l'architetto stesso venne imprigionato, fu un'efficace lezione sulla statica di quel tipo di struttura.

In questa fase del suo svolgimento, Palladio non seguí l'esempio del Sansovino, che lo avrebbe portato a coprire le superfici di rilievi, ma cercò piuttosto una netta contrapposizione di gusto serliano tra ombre profonde e pareti piatte e neutre: la pietra prescelta, proveniente dalla vicina Piovene, è infatti meno dura e bianca della pietra d'Istria usata correntemente a Venezia, e presenta un minor contrasto fra le parti esposte alle intemperie e quelle protette. La Basilica è l'unica opera di Palladio realizzata interamente in pietra, ed è questa una delle ragioni per cui la sua costruzione si protrasse per quasi settant'anni.

PALAZZO CIVENA

La pianta della Basilica riprodotta nei *Quattro libri* è solo un'invenzione, un singolare esempio di progetto ideale e irrealizzabile di un edificio già costruito in altro modo: in essa Palladio elimina proprio quelle difficoltà da cui era nato il suo progetto e senza le quali il suo intervento non sarebbe stato neppure richiesto.

Come progettista di palazzi, Palladio tardò a diventare indipendente. A differenza delle ville e degli edifici religiosi, che dovevano soddisfare nuove e particolari condizioni sociali ed economiche, i suoi palazzi servivano piú o meno agli stessi scopi di quelli sorti nel primo Cinquecento nelle altre città italiane. I primi disegni di palazzi, e specialmente di facciate [43], sono composizioni dilettantesche su motivi ripresi da Falconetto, da Serlio o tutt'al piú da Sanmicheli.

Appartiene a questo periodo (inizi degli anni '40) il progetto di casa Civena a Vicenza [44], che richiama da vicino un modello di Serlio (libro VII, XXV) e rappresenta l'opera palladiana meno caratterizzata. La facciata è uno schermo continuo privo di un accento centrale, con un portico a livello della strada. I portici, destinati a collegare le case adiacenti offrendo riparo ai pedoni lungo le strade cittadine, sono tipici dell'edilizia d'abitazione vicentina (e in genere della terraferma veneta) dal Medioevo in poi; nella sua trattazione dei problemi urbanistici (*Quattro libri*, III, II, p. 8), Palladio si dichiara favorevole a quest'uso tradizionale e lo raccomanda ai suoi contemporanei:

> Ma se si vorrà dividere il luogo per il caminar de gli huomini, da quello, che serve per l'uso de' carri, et delle bestie; mi piacerà che le strade siano cosi divise, che dall'una, e dall'altra parte vi siano fatti i portici, per i quali al coperto possano i cittadini andare à far i lor negotij senza esser offesi dal Sole, dalle pioggie, e dalle nevi, nel qual modo sono quasi tutte le strade di Padoa Città antichissima, e celebre per il studio.

Nella casa Civena quest'antica tradizione è rifusa in uno schema rinascimentale desunto non dall'architettura romana, ma dai tenui riecheggiamenti di essa da parte dei tre architetti citati, attivi nel Veneto [1, 5].

L'opera immediatamente successiva di Palladio, palazzo Thiene [45-49], ha così poco in comune con la casa Civena che sarebbe impossibile assegnarle allo stesso architetto in base a un semplice esame esteriore. Palazzo Thiene (solo due ali, quelle di fronte e a destra del corpo contenente l'ingresso principale, vennero in parte realizzate) non ha radici nella tradizione vicentina o dell'Italia settentrionale: è interamente romano, ed è il risultato dei due mesi trascorsi a Roma da Palladio nel 1541, oltre che dell'attrazione esercitata su di lui dalle opere mantovane di Giulio Romano. I prospetti, assai più maturi e imponenti degli altri progetti del primo Palladio, sono decisamente nello stile di Giulio, e quasi tutti gli elementi che li caratterizzano si ritrovano a Mantova nel palazzo del Tè, nel palazzo Ducale o nella casa dello stesso Giulio: così il vigoroso bugnato dei due piani (più grezzo al piano terreno e più nettamente rifinito a quello superiore) in contrasto coi lisci ricorsi al livello degli architravi delle finestre; così le scabre colonne dell'atrio, o le incorniciature delle finestre, le cui colonne sono ritmicamente interrotte da blocchi parallelepipedi che sembrano ancorarle alla parete come nel progetto di Giulio per una casa d'abitazione a Roma [50, 47]. Tenuto conto che Palladio non imitò mai così pedissequamente un altro architetto, e che è difficile trovare tanta vitalità in una copia, si può pensare a un intervento diretto di Giulio Romano sotto forma di schizzi per i prospetti. Nel 1542 Giulio risulta presente a Vicenza, come consulente per la Basilica, due mesi dopo la firma del contratto per la costruzione di una dimora della famiglia Thiene (si tratta, secondo ogni apparenza, del palazzo in questione). Nel contratto Palladio figura ancora come « lapicida », ossia con una qualifica piuttosto insolita per un progettista. Una prova non decisiva della partecipazione di Giulio ci è data dall'annotazione che Inigo Jones apportò sul suo esemplare dei *Quattro libri* dopo aver visitato il palazzo nel 1613: « Scamozzi e Palermo affermano che si tratta di un progetto di Giulio Romano, adattato da Palladio; e così sembra essere ». Come esecutore del testamento architettonico di Palladio, lo Scamozzi deve aver conosciuto la verità; ma nel suo astio contro il maestro, ricordato dallo stesso Jones, potrebbe benissimo averla alterata.

Nel periodo compreso tra il 1542, data del contratto, e il 1553, anno in cui lo scultore Vittoria lasciò Vicenza dopo aver decorato le stanze di entrambi i piani, manca ogni notizia riguardante il palazzo. Può darsi che la sua costruzione sia cominciata intorno al 1545 e sia proseguita fino alle date inscritte sulla fascia marcapiano del cortile: 1556 sul lato est e 1558 sul lato nord. Una pianta inedita di Vicenza redatta intorno al 1570 mostra l'ala orientale nello stesso stato in cui è oggi e il piano superiore dell'ala settentrionale ancora incompiuto.

La pianta è palladiana nella disposizione simmetrica delle quattro ali e nella forma variata delle stanze, ma il suo carattere romano si manifesta nella grandiosità del cortile [46] (il palazzo, se fosse stato condotto a termine, avrebbe occupato un intero isolato della città) e nella leggera prominenza degli accenni di torri ai quattro angoli, che richiamano gli esempi romani del palazzo della Cancelleria e dell'incompiuto palazzo dei Tribunali di Bramante. La forma della facciata principale, che sarebbe dovuta sorgere sulla via più importante di Vicenza [46], rimane incerta. L'intero corpo di facciata sembra aggiunto, in seguito a un ripensamento, ad una planimetria già conclusa simile a quella del palazzo del Tè. Per di più, la pianta riportata nei *Quattro libri* non corrisponde né alla sezione né al testo, in cui si parla di una « loggia » centrale fiancheggiata da due serie di botteghe: elemento romano anche questo, sebbene Palladio ne affermi specificamente la paternità. Nella pianta non c'è traccia di botteghe o di loggia: tuttavia quest'ultima potrebbe essere ricostituita, secondo l'ipotesi del Bertotti Scamozzi, con la semplice sostituzione di ampie arcate alle tre finestre disposte ulla fronte dell'avancorpo centrale. Questo corpo sporgente, che avrebbe interrotto efficacemente l'uniformità della vasta facciata, rappresenta una novità assoluta, destinata a trovare imitatori nei secoli XVIII e XIX (progetti di C. N. Ledoux, carcere di Newgate a Londra). Un'altra invenzione originale e stimolante, anche se mai più ripresa in seguito, è quella del grande loggiato al piano nobile del cor-

tile [48], la cui altezza supera quella del portico al pianterreno. Le alte arcate lasciano entrare liberamente la luce negli ambienti retrostanti – illuminati anche dalla strada – e conseguono una nuova monumentalità, senza precedenti né fra gli antichi né fra i moderni.

Se negli anni '40 Palladio non fu molto impegnato, dopo il 1549 l'incarico della Basilica gli procurò un improvviso successo e una pioggia di commissioni di palazzi. La soluzione adottata nel primo di essi (quello per Girolamo Chiericati, uno dei « deputati » alla Basilica) segna un rifiuto del Rinascimento romano e un ritorno al tipo vicentino di casa Civena, in cui un corpo di fabbrica privo di cortile interno è disposto parallelamente al marciapiede, incorporato nel portico di facciata [51, 52]. Un nuovo schema tripartito crea al centro del blocco edilizio una zona focale ben definita e una possibilità di scelta: procedere lungo l'edificio oppure entrarvi. Non si tratta piú di una casa a schiera, ma di un monumento rinascimentale, da contemplare nel suo isolamento; e in effetti il palazzo sorse isolato, essendo il primo edificio costruito nella vasta zona chiamata « l'Isola » che si stendeva per circa 150 metri fin sulla riva del Bacchiglione. Il passaggio coperto costituito dal portico perde in questo caso la sua funzione originaria, e non riapparirà mai piú nei palazzi palladiani. Poiché questo tipo di facciata tripartita è definito da rapporti proporzionali che possono essere colti solo da un punto distante e situato in asse all'edificio, la sua validità è subordinata all'esistenza di uno spazio libero antistante: una facciata di questo genere non è adatta a una stretta via di città. Il palazzo Chiericati e altri palazzi cittadini affacciantisi su piazze o su strade ampie sono pertanto assimilabili piuttosto alle ville che non alla contemporanea serie di palazzi con facciata disposta lungo strade urbane anguste. La pianta di palazzo Chiericati [89], analizzata a p. 82, è in stretta relazione con alcuni studi di ville dello stesso periodo, non perché Palladio intendesse dare all'edificio un aspetto in qualche modo rustico, ma perché era stato attratto e stimolato dal problema della villa e per esso aveva trovato soluzioni originali.

Alcuni piccoli palazzi cittadini degli anni '50 illustrati

nei *Quattro libri* sono assai simili alle ville di tipo bloccato destinate a sorgere in piccoli centri come Montagnana [20] o Piombino Dese [18]: hanno infatti un portico o pseudoportico centrale a uno o due ordini, sormontato da un frontone e fiancheggiato da ali molto semplici (cfr. i palazzi Garzadore, Capra e Trissino a Vicenza e uno dei due palazzi per Giovanni Battista della Torre a Verona: *Quattro libri*, II, pp. 20, 73, 76, 77). L'unico esempio realizzato di questo gruppo è il palazzo Antonini a Udine [53], che affaccia su una strada relativamente stretta, salvo uno slargo sulla sinistra della facciata, là dove Palladio pensava di aggiungere un corpo asimmetrico adibito a cucina; la posizione dell'edificio suggeriva quindi una versione piú « cittadina » della facciata di palazzo del tipo « villa », e cioè la variante con un doppio ordine di semicolonne, adatta a essere vista sotto un certo angolo.

I palazzi del tipo « cittadino » erano destinati a sorgere su lotti edificabili affacciantisi su vie strette e aventi un limitato sviluppo di fronte stradale; quelli di dimensioni maggiori richiedevano quindi un cortile centrale per l'illuminazione e l'aerazione. Il primo di questi palazzi, progettato all'incirca negli stessi anni di palazzo Chiericati e terminato nel 1552, fu costruito per Iseppo Porto, cognato del committente di palazzo Thiene. Palladio ne tracciò la pianta secondo quello che egli riteneva fosse l'antico stile romano, con atri d'ingresso e un peristilio gigante [54-56], mentre per gli alzati si ispirò alle moderne architetture viste nei suoi viaggi a Roma e altrove. La facciata [54] è un'interpretazione del tipo di casa ideato da Bramante e da Raffaello [3], da cui sono ripresi il prospetto a due piani con attico, le semicolonne e le alte finestre sormontate da timpani triangolari e curvilinei alternati e chiuse in basso da balaustrate: un'interpretazione piú macchiata della casa Civena, ma piatta e spigolosa nei particolari alla maniera del Sanmicheli (palazzo Canossa a Verona, circa 1530-40). Il sito escludeva l'uso dell'elemento centrale sapientemente proporzionato che caratterizza i palazzi del tipo « villa »; ma la grigia uniformità di casa Civena fu evitata con l'aggiunta, nella campata centrale e in quelle estreme, di un'ornamentazione scultorea costituita

al piano nobile da figure michelangiolesche a rilievo adagiate sui timpani e da festoni pendenti ai lati delle finestre, e all'attico da statue addossate alle paraste. Tutte le facciate palladiane disposte su vie strette (cfr. i palazzi Thiene, Valmarana, Barbarano [45, 57, 62]) sono varianti di questa facciata, in cui l'orizzontalità prevale sulla simmetria rispetto a un asse verticale. Piú originale è la pianta [55], che non è per nulla accusata dalla facciata. Due corpi di fabbrica gemelli, l'uno per i proprietari e l'altro per gli ospiti, affacciano su lati opposti di un cortile circondato da un colonnato gigante che reca all'altezza del piano nobile una balconata (tale disposizione verrà ripresa piú tardi nella villa Sarego [30]): anche se la connessione fra le tre parti è insufficiente, la concezione è nuova e non ha precedenti nel Veneto o nell'Italia centrale.

Nel decennio 1555-65 Palladio, sovraccarico di commissioni di ville e di edifici religiosi, non costruí nessun palazzo che gli sembrasse degno di essere incluso nei *Quattro libri*. Ciò spiega la soluzione di continuità esistente tra il palazzo Antonini a Udine [53] (1556), che rappresenta ancora una variante dello schema tripartito, e il palazzo Valmarana a Vicenza [57-60], progettato nel 1565-66. Le esperienze di quegli anni – iniziate con un ultimo viaggio a Roma nel 1554, quando sulla scena architettonica romana appariva Michelangelo, e comprendenti i primi contatti con la committenza e col paesaggio lagunare di Venezia – trasformarono il teorico classicista del decennio precedente in un architetto piú completo e sensibile, capace di trascendere i limiti della proporzione e del *decorum* vitruviano per attingere uno stile intenso e sensuoso. Il suo ultimo progetto di tipo archeologico fu il cortile del monastero della Carità [86, 87], del 1561; in seguito Palladio divenne piú sensibile ai valori pittorici, e i risultati della sua ricerca – ricchezza di effetti nella modulazione delle luci e delle ombre, articolazione delle superfici, varietà coloristica – dànno alle opere dell'ultimo decennio un carattere che ricorda la tarda architettura imperiale romana.

Questo mutamento consegue al declinare dell'interesse di Palladio per lo stile bramantesco dei palazzi romani del

Rinascimento. Palazzo Valmarana esprime una diversa sensibilità, e infatti è stato chiamato manieristico: ma questa definizione, se contribuisce a mettere in risalto i caratteri anticlassici della facciata, rischia di coinvolgere Palladio in un movimento che gli fu estraneo. Alla pianta [58] non può essere applicata nessuna etichetta stilistica, giacché essa nasce da una problematica tipicamente palladiana ed è assolutamente originale. Messo di fronte alle esigenze della vita pratica e all'irregolarità della planimetria urbana, Palladio rinuncia qui alla rigorosa simmetria e alla romanità dei primi progetti. Fra tutte le sue piante di palazzi, quella di palazzo Valmarana è la piú semplice e schietta, in quanto non contiene quasi nessuna aggiunta a scopo puramente visivo o simbolico, come il colossale peristilio del palazzo di Iseppo Porto [55]; la parte anteriore del palazzo (l'unica condotta a termine) è ancor oggi in efficienza, dopo un intelligente restauro, e ospita tra l'altro il Centro di studi di architettura « Andrea Palladio ».

La facciata, molto discussa [57, 59, 60], rappresenta la soluzione piú brillante del problema posto dalle strette vie di Vicenza, sia perché è concepita per superfici piane anziché in termini plastici, sia perché le campate estreme, differenti dalle monumentali campate interne, costituiscono un termine di passaggio tra queste e le facciate neutre che fiancheggiano il palazzo. Le paraste giganti, con le loro ampie superfici piane, favoriscono l'integrazione con tali facciate; probabilmente esse furono suggerite dal modello per San Pietro (1547), col quale Michelangelo inaugurò a Roma un nuovo linguaggio architettonico, fondato sull'uso degli ordini classici in funzione non piú meramente simbolica ma espressiva, come supporto di tensioni emotive. (Un riferimento ancor piú aderente sarebbe dato dal palazzo dei Conservatori, cominciato nel 1563, ma forse Palladio non ne conobbe alcuna riproduzione). L'improvviso mutamento di scala nelle campate d'estremità [57, 60], nelle quali viene abbandonato l'ordine gigante e tutte le aperture cambiano forma, è condotto con un'ironia appresa dai manieristi come Giulio Romano, che amavano provocare i puristi con simili scherzi architettonici. Pure, si tratta di una soluzione simile a quella classica

adottata nella facciata del palazzo di Iseppo Porto [54], dove le campate terminali sono differenziate con l'aggiunta di elementi ornamentali (per entrambe le facciate vi sono disegni in cui esse appaiono coronate, al disopra dell'attico, da statue poste in corrispondenza di tutte le paraste tranne quelle estreme). Nel contemporaneo progetto per la facciata di San Giorgio a Venezia [85] il brusco mutamento di scala dall'ordine maggiore della zona centrale all'ordine minore di quelle laterali è risolto in modo analogo. Nel palazzo come nella chiesa, la modifica delle campate d'estremità nasce dalla pianta, in relazione con le minori dimensioni degli ambienti retrostanti.

Palladio ebbe poca fortuna nei suoi ultimi incarichi vicentini: non solo queste opere rimasero incompiute, ma i progetti per il palazzo Barbarano e per la Loggia dovettero essere modificati in fretta all'ultimo momento, mentre le due solitarie campate del palazzo Porto-Breganze e la scena del Teatro Olimpico furono realizzate dopo la sua morte dallo Scamozzi, a lui cosí poco congeniale. Nasce tuttavia con queste opere un tardo stile palladiano ricco e del tutto nuovo, in cui il vocabolario classico è usato con libera espressività. Tutt'a un tratto Palladio rinuncia alla formula a paraste e pannelli piani di palazzo Valmarana e adotta massicci ordini e balconi sporgenti da superfici murarie fortemente mosse, sovraccariche di rilievi scultorei: la geometria cede il passo ai mutevoli contorni e motivi di una visione pittorica.

Questo spirito nuovo si manifesta anche nel progetto, non realizzato, di una grandiosa fronte di palazzo affacciante sull'acqua [61], databile intorno al 1570 o agli anni seguenti. Probabilmente il progetto fu concepito per Venezia e non per una località in riva al fiume a Vicenza; in effetti, fra i palazzi di Palladio questo è il solo conforme alla tradizione medievale veneziana secondo la quale un'ampia zona centrale della facciata è quasi interamente finestrata per dar luce all'atrio d'ingresso e al salone, passanti su tutta la profondità dell'edificio [15]. Palladio abolisce qui ogni decorazione scultorea in quanto gli elementi architettonici sono già di per sé abbastanza plastici, specialmente all'ultimo piano, dove le superfici murarie sono

cosí ridotte da far apparire improbabile che la trifora centrale possa sostenere i carichi sovrastanti. Questa facciata, col suo bell'equilibrio fra la tradizione del bugnato ai piani inferiori e la novità delle semicolonne giganti e dei vigorosi balconi balaustrati, sarebbe stata degna di dominare splendidamente il Canal Grande.

Il palazzo di Montano Barbarano, poi Porto [62, 63], fu progettato nel 1570, agli inizi di quella crisi finanziaria che avrebbe interrotto la costruzione di tutti i palazzi palladiani. Il nobile committente si trovò in difficoltà nell'acquisto di un'area fabbricabile adatta, e cominciò a costruire su un lotto di forma irregolare e in parte occupato, sulla sinistra del cortile, da edifici preesistenti. La prima pianta palladiana – nella cui zona centrale un profondo atrio e un cortile ricordano la tradizione veneziana e i palazzi veronesi del Sanmicheli – rappresenta anche il naturale sviluppo delle precedenti innovazioni dello stesso Palladio. Quasi niente di essa ci è stato conservato, tranne il grande atrio, imponente e armonioso nonostante l'irregolarità della forma e l'attuale stato di decadimento. Secondo Palladio, al momento della pubblicazione dei *Quattro libri* la pianta era stata già modificata, ma non c'era stato tempo di predisporre una nuova incisione; forse il committente aveva completato frattanto l'acquisto dell'area. La pianta dell'edificio attuale è però cosí disorganica da far pensare a una sostanziale alterazione del progetto già riveduto da Palladio. In epoca non accertata, forse alla fine del Cinquecento, furono aggiunte alla facciata altre due campate, col risultato di spostare fuori centro il portone; anche i pannelli a rilievo del pianterreno sono interpolati, a imitazione di quelli di palazzo Valmarana [63]. Palladio afferma di aver modificato la facciata contemporaneamente alla pianta, ma non ne spiega i motivi: la primitiva disposizione con ordine gigante illustrata in una piccola incisione dei *Quattro libri* fu abbandonata per uno schema a due ordini di semicolonne che arricchiva in senso pittorico la precedente formula del palazzo di Iseppo Porto [54]. Probabilmente Palladio si rese conto che l'ordine gigante sarebbe risultato troppo scenografico per una via cosí stretta; nel progetto poi realizzato egli adattò la fac-

ciata alla scala ambientale dando all'ordine inferiore un'altezza pari alla larghezza della strada.

Le semicolonne giganti furono invece usate là dove un'ampia piazza offriva punti di vista lontani e variati, come nel caso della Loggia del Capitaniato [65] e del palazzo Porto poi Breganze [64]; anche le facciate delle chiese, nelle quali Palladio mostrò di preferire questo motivo, avevano davanti ampi spazi liberi, e in effetti l'ordine gigante del palazzo Porto-Breganze [64], coi suoi alti piedistalli e i suoi festoni sospesi tra i capitelli, è quasi una replica di quello di San Giorgio Maggiore [85]. In che modo le due solitarie campate superstiti si sarebbero sviluppate in un vero e proprio palazzo? Lo Scamozzi, che ne diresse la costruzione, si limita a dire nella sua *Idea dell'architettura universale* (1615) che il palazzo era tra quelli da lui « finiti... ma con qualche alteratione » (egli era tanto invidioso da non menzionare mai Palladio nei suoi scritti). La parte eseguita è larga quanto una sola stanza e si prolunga in un cortile retrostante con semicolonne alte un piano addossate alla parete; l'ultima di esse sembra accennare all'inizio di un muro di fondo curvo che il Bertotti Scamozzi ricostruí in modo convincente nelle sue tavole (1776) come un emiciclo di tipo teatrale: idea nuova, probabilmente dello stesso Palladio. Bertotti attribuí all'emiciclo la stessa altezza della facciata, ma in tal modo il cortile sarebbe diventato una specie di pozzo buio: un alzato a un solo piano, come quello di palazzo Pitti, rappresenterebbe un'ipotesi piú plausibile.

Lo stesso problema pone l'incompiuta Loggia del Capitaniato [65-67], eretta nella piazza dei Signori di Vicenza nel 1571-72. Il fatto che il fianco sinistro non sia stato eseguito dimostra che Palladio aveva intenzione di prolungare la loggia, forse fino a comprendere cinque campate (il prospetto a sette campate proposto dal Bertotti Scamozzi e da altri critici antichi appare sproporzionato e in contrasto con la tradizione delle logge cittadine). Ma già nel 1572 necessità finanziarie portarono a un compromesso nel senso della forma attuale: infatti l'iscrizione in cui si celebra la generosità del Capitano veneziano che aiutò la città a innalzare questa elegante appendice del suo palazzo pubblico – IO[HANNI] BAPTISTAE BERNARDO PRAEFECTO CIVITA[S] [DIC]AVIT – parte dall'estremità sinistra del fregio (il che implica la rinuncia a un ulteriore ampliamento) e prosegue sul fianco dell'edificio. Può darsi che Palladio abbia lasciato un modello a cinque campate; in un contratto del 1671, riguardante la demolizione di una casa adiacente e l'ampliamento della Loggia, si fa piú volte riferimento a un modello esistente, che potrebbe essere quello palladiano, sopravvissuto per un secolo.

Fin dal Medioevo quasi tutte le città italiane avevano nella piazza principale una loggia ad arcate, simbolo venerato della giustizia e del governo comunali e teatro delle cerimonie cittadine. Alcune di esse – come la loggia dei Lanzi a Firenze o quella eretta dal Sansovino in piazza San Marco a Venezia – erano semplici strutture a un piano con copertura a volte, ma piú spesso (come a Milano, Brescia, Verona, Pistoia e Vicenza) al portico a pianterreno era sovrapposto un piano nobile utilizzato come sala di riunione o come residenza del primo magistrato cittadino. Durante le guerre del secondo decennio del Cinquecento la loggia medievale di Vicenza fu abbattuta dalle truppe imperiali, probabilmente in quanto simbolo del dominio veneziano, e nel 1521 la città la sostituí con un'altra progettata dall'architetto veneziano Scarpagnino. Nel 1565 il Maggior Consiglio deliberò uno stanziamento per l'acquisto delle proprietà intorno alla loggia e all'adiacente palazzo del Capitano, allo scopo di edificare una nuova loggia con una sala al piano superiore in cui tenere le proprie riunioni. Solo nell'aprile del 1571, quando la loggia esistente minacciò di crollare, fu nominata una commissione consultiva per decidere se dovesse essere restaurata o ricostruita. Prevalse subito questa seconda opinione, e i lavori procedettero con tanta rapidità che a novembre dello stesso anno una parte del nuovo edificio era stata già coperta: rapidità che appare incredibile se si considera che la costruzione della Basilica si protrasse per ben sessantotto anni. Forse il progetto era stato predisposto fin dal 1565, cosí che per dare inizio ai lavori non furono necessarie lunghe consultazioni con l'architetto, trasferitosi a Venezia; oppure la nuova loggia fu innalzata sulle fondamenta

della vecchia, utilizzandone i materiali. Un'iscrizione sul prospetto laterale – ANDREA PALLADIO I[NVENIT?] ARCHIT[ECTUS] – identifica il progettista, che probabilmente non soggiornò mai a Vicenza durante i lavori e che, avendo perduto due figli nel corso di quell'anno, ricusò gli insistenti inviti dei Vicentini ad essere presente alla fase finale della costruzione.

La forma originaria data da Palladio al prospetto laterale fu improvvisamente variata [66] nell'ottobre del 1571, dopo la vittoria riportata sui turchi nella decisiva battaglia di Lepanto; ad essa Vicenza cooperò con l'armamento di due vascelli da guerra e con un cospicuo contributo finanziario, e ciò costrinse i soprintendenti alla costruzione della loggia a rinunziare al compimento del progetto originario. Il prospetto laterale assunse la forma di un arco di trionfo, ornato a pianterreno dalle statue della Pace (Vicenza) e della Vittoria (Venezia) e sormontato da una parete decorata con trofei e allegorie di virtú civiche. L'ordine di colonne su un solo piano e il mutamento di « scala » e di tono rispetto alla facciata sulla piazza [65] creano una discontinuità che sembra determinata dall'improvvisa modifica del progetto; ma poiché a quel tempo la parte architettonica era già quasi ultimata, può darsi che la soluzione attuata sia stata concepita da Palladio fin dall'inizio e che il suo aspetto poco riuscito debba attribuirsi all'assenza dell'architetto, alla celerità dell'esecuzione e all'eccesso di sculture imposto dalle esigenze celebrative. Tuttavia queste ragioni sono state arbitrariamente addotte dai critici per spiegare ogni altro elemento che apparisse loro inconsueto, ad esempio il fatto che le cornici delle finestre interrompano la trabeazione: motivo non estraneo a Palladio, come dimostra il progetto riprodotto nella figura 61.

Anche le pareti della facciata verso la piazza sono interamente ricoperte da trofei militari, che però piú che ai fatti di Lepanto alludono alla funzione di protettore del Capitano. L'interno fu decorato da G. A. Fasolo (un seguace del Veronese) con le storie di tre eroi romani, esempi di abnegazione: ciò indica che la sala era destinata al Capitano e non al Consiglio cittadino.

Nella Loggia, cosí romana nella sua iconografia trionfale, Palladio rinunzia al purismo vitruviano per accostarsi a modelli dell'età imperiale come l'arco di Settimio Severo a Roma, che forse gli ispirò le superfici accidentate e l'aggetto della trabeazione in corrispondenza delle colonne. Il colorismo (i mattoni delle colonne erano fatti per rimanere in vista, senza alcun intonaco), le finestre che interrompono la continuità dell'architrave, le robuste mensole a triglifo che sostengono i balconi, sono tutti esempi dell'ispirazione anticlassica dell'ultimo Palladio.

Nei palazzi palladiani la costruzione del cortile non è mai arrivata nemmeno alla metà, cosí che non abbiamo un'idea della qualità e della « scala » degli spazi da lui immaginati. Delle poche stanze originali che ci rimangono, la maggior parte è situata al pianterreno, e quasi nulla sappiamo di come fossero concepiti i piani nobili, che non sono rappresentati né nei *Quattro libri*, né negli schizzi superstiti. In genere Palladio deve aver sottinteso che la loro pianta corrispondesse all'incirca a quella del sottostante piano terreno, col salone poggiante sulla volta dell'atrio (l'unico piano nobile conservatoci, quello del palazzo Antonini a Udine [53], è appunto di questo tipo), e si è limitato a indicare se le stanze avevano la copertura a volta oppure a travi. Questa conformità tra i due piani segna un radicale distacco dallo schema tradizionale in uso nelle altre regioni italiane, dove il pianterreno era adibito a botteghe, cucine, depositi o ad altri scopi utilitari, mentre solo le stanze d'abitazione e di rappresentanza al piano superiore erano eleganti, ben proporzionate e spaziose. Che Palladio intendesse eliminare questa diversità di funzioni tra i due piani si deduce, oltre che dalla similarità delle piante, anche dalla ricchezza di decorazione presentata, specialmente nei palazzi Thiene e Chiericati, dalle stanze a pianterreno. Le ragioni sono di natura intellettuale, piú che sociale: oltre a preferire la disposizione, strutturalmente e formalmente logica, in cui ogni muro del piano superiore poggia sul corrispondente muro del piano terreno, Palladio intendeva far rivivere certi caratteri dell'antica abitazione romana, dove le principali attività della famiglia si svolgevano al pianterreno e spesso il piano su-

periore mancava addirittura. Ma non gli riuscí con questo di cambiare il modo di vita dei suoi committenti: probabilmente già gli abitanti del Cinquecento, come i loro successori, preferirono le stanze del piano nobile a quelle buie, umide e fredde del pianterreno.

Dove la decorazione interna è stata conservata, essa integra l'architettura; la diligenza con cui Palladio elogia nei *Quattro libri* l'opera degli scultori, degli stuccatori e dei frescanti che lavorarono ai vari edifici implica una loro collaborazione attiva, che probabilmente aveva inizio a costruzione ultimata, giacché la decorazione non ha mai valore strutturale e riguarda in genere solo le volte. Le sculture e i rilievi sono quasi sempre opera di Alessandro Vittoria e della sua cerchia, o riferibili alla loro maniera [49]. Anche l'ornamentazione pittorica appartiene tipicamente al manierismo veneziano; lungi dall'essere un vero e proprio equivalente decorativo dell'architettura palladiana, come nel caso degli affreschi del Veronese a Maser [9], essa mostra uno stile piú pesante e opaco, di una qualità spaziale meno limpida, e non lascia indenne la benché minima superficie.

Le sculture che ornano le facciate sono un po' piú consone all'architettura, in quanto eseguite in gran parte sotto la direzione dello stesso Palladio; tuttavia le decorazioni scultoree che appaiono nelle incisioni dei *Quattro libri* e nei disegni sono piú semplici e di concezione piú ampia che non quelle effettivamente realizzate. Le decorazioni di palazzo Barbarano [63] sono piú ricche di quanto non intendesse Palladio; gli scultori sostituirono al semplice fregio convesso da lui indicato un fregio affollato di rilievi e aggiunsero vistosi cartocci manieristici su tutte le finestre dell'ordine inferiore. Anche gli stucchi della Loggia del Capitaniato [65, 66] sono viziati dall'eccesso di particolari e dalla rinunzia a una dimensione eroica; perfino in una facciata dei primi tempi come quella del palazzo di Iseppo Porto [54], di cui certamente Palladio seguí da vicino l'esecuzione, le maschere sopra i frontoni e le bandinelle ondulate ai lati delle figure a rilievo mancano nel disegno originale, in cui i festoni penduli appaiono meno complicati. Anche dal punto di vista iconografico la

decorazione sfuggí talvolta al controllo dell'architetto: nei pannelli a rilievo di palazzo Valmarana [59], quelle che nel disegno di figura 60 sembrerebbero allegorie sono state sostituite da scene di trionfi militari, sebbene nelle campate terminali le statue raffigurino, com'era nelle intenzioni di Palladio, due guerrieri romani. Probabilmente i committenti, dopo la partenza dell'architetto, trattarono direttamente coi decoratori. Queste alterazioni inficiano il vigore tettonico degli edifici di Palladio, il quale nei suoi disegni non lascia mai che le sculture indeboliscano il discorso dell'architettura, ma provvede a inserirle in una cornice o a sostenerle con un elemento strutturale, cosí da mantenerle in sottordine. Fedele a questo criterio classico, Palladio si oppone consapevolmente alla sovrabbondanza di rilievi che caratterizza certi prospetti manieristici dell'Italia centrale.

4.

L'architettura religiosa

Palladio cominciò a costruire chiese a piú di cinquant'anni, quando già aveva progettato la maggior parte dei palazzi e delle ville; tra i suoi disegni giovanili non c'è nessun progetto di chiesa. Il motivo di ciò va cercato piú nella carenza di committenti che nella mancanza di sentimento religioso: gli scritti di Palladio mostrano infatti che egli fu piú pio di quanto non fossero in genere gli umanisti. Nemmeno i veneti del suo tempo erano irreligiosi, sebbene molti di essi fossero ostili al papato: con l'interdetto del 1509 la Chiesa aveva suscitato una guerra devastatrice contro la Repubblica veneta, e la Riforma protestante trovò accoglienza favorevole in questa regione di transito verso l'Europa settentrionale, rimasta sempre indipendente, nella religione come nella politica. Gli incarichi piú importanti avevano dunque uguali probabilità di essere finanziati con fondi pubblici e privati o con fondi ecclesiastici, e questi scarseggiarono, anche a causa delle guerre, per tutta la prima metà del secolo.

Nei suoi scritti Palladio afferma che l'architettura sacra rende gloria a Dio e abbellisce le città, ma ignora la Chiesa in quanto istituzione. Parecchie delle sue architetture religiose piú importanti gli furono commesse da città o da privati (progetti per la cattedrale di Brescia e per la facciata di San Petronio a Bologna, chiesa del Redentore a Venezia, cappella della villa di Maser), e molte altre furono costruite per conto di monasteri (conventi della Carità, di San Giorgio Maggiore e di San Nicola da Tolentino, tutti a Venezia). Ma la diversa origine dei finanziamenti non sembra aver influito sul carattere dei progetti:

fino a poco fa, ad esempio, i disegni per San Nicola erano ritenuti studi per la cappella di Maser. I vari tipi erano esperimenti di ricerca di quel moderno « tempio » civico che Palladio pensava dovesse superare in bellezza e dignità gli antecedenti classici, cosí come la fede cristiana s'innalzava su ciò che egli chiamava « vana, e falsa superstitione ».

La sua fiducia nella possibilità di superare gli antichi è rappresentativa di un nuovo atteggiamento – espresso negli stessi anni da Michelangelo – che a poco a poco subentrò a quello degli umanisti che aspiravano semplicemente a uguagliare o ad imitare le conquiste dell'antichità classica. Quest'atteggiamento precorreva la fede nel progresso della civiltà che avrebbe pervaso il nascente pensiero moderno. Come costruttori di chiese, Palladio e Michelangelo furono entrambi cristiani innovatori, mossi dalla crisi della Riforma – l'uno nell'atmosfera separatista di Venezia, l'altro nell'ambiente degli oratorî romani – a riesaminare la tradizione della chiesa in quanto edificio, cosí come i teologi contemporanei riprendevano in esame la Chiesa in quanto istituzione.

L'architettura delle chiese del primo Cinquecento tradiva quella decadenza degli istituti da cui sarebbe nata la Riforma. Gli architetti-umanisti del Rinascimento, dall'Alberti a Palladio stesso nei suoi scritti, avevano cercato di affermare come tipo prevalente di chiesa quello a pianta centrale, preferibilmente circolare o quadrata, giacché erano queste « le piú belle, e piú regolate forme » (*Quattro libri*, IV, 11). Anche San Pietro in Vaticano fu impostato in conformità di questo principio, ma durante tutta la vicenda piú che secolare della fabbrica (1506-1612) papi e architetti ondeggiarono fra l'intendimento originario, l'adozione di un impianto longitudinale e le soluzioni di compromesso. La stessa incertezza accompagnò il primo progetto di Palladio per la chiesa del Redentore. All'architetto fu chiesto di presentare due modelli, « l'uno in forma rotonda, l'altro in forma quadrangolar »; sembra che sia stato prescelto il primo modello, ma dopo un acceso dibattito esso fu abbandonato, poco prima che i lavori avessero inizio.

La chiesa a pianta centrale, se era auspicabile per ragioni ideologiche e visive, mal si adattava a una liturgia e ad un costume che si erano evoluti per secoli in chiese a navata lunga. I religiosi che piú volte rifiutarono le soluzioni proposte dall'Alberti, da Bramante e da altri architetti non erano soltanto conservatori desiderosi di mantenere in vita le forme medievali, ma erano persone esperte del proprio lavoro, che prevedevano le difficoltà pratiche di far posto ai membri del coro e di celebrare le funzioni sacre in uno spazio cilindrico con l'altare disposto al centro o in una cappella periferica. Gli architetti, specialmente i teorici, non davano loro ascolto e continuavano a consumare tempo e fatica nell'elaborazione di piante centrali, mentre l'opinione pubblica li costringeva a erigere un numero sempre crescente di chiese a pianta longitudinale. Per tutta la prima metà del Cinquecento, nemmeno soluzioni a navata lunga veramente originali come la chiesa di San Benedetto Po di Giulio Romano o alcuni dei progetti per San Pietro riuscirono a far evolvere lo schema a pianta centrale: la maggior parte delle chiese – ad esempio quelle di Antonio da Sangallo a Roma – difettavano d'immaginazione sia formale, sia strutturale.

Fuori di Roma, l'architettura religiosa non fece progressi. Il permanente stato di guerra impediva nel Veneto ogni sorta di attività edilizia, e un architetto importante come il Sanmicheli, autore di molti edifici pubblici e palazzi, portò a compimento un'unica chiesa. L'altro grande architetto attivo nel Veneto prima di Palladio, il Sansovino, collaborò al progetto di numerose chiese nella stessa Venezia, ma nessuna di esse fu realizzata secondo i suoi intendimenti e nessuna ebbe il potere di suscitare innovazioni importanti rispetto al fiorente stile locale di Coducci e dei Lombardo, affermatosi sullo scorcio del Quattrocento.

Nel resto d'Italia, anche architetti di buone capacità in altri campi concepirono nella prima metà del secolo XVI progetti di chiese fiacchi e incerti; un cambiamento nell'architettura religiosa divenne possibile solo dopo certi mutamenti nella Chiesa in quanto istituzione. La Compagnia di Gesú e gli altri movimenti riformatori, il concilio

di Trento, e in genere quel complesso di atteggiamenti spirituali che va sotto il nome di Controriforma, crearono un clima nel quale il rinnovamento dell'immaginazione architettonica poté avvenire all'interno anziché all'esterno delle chiese. Negli anni '60 Palladio e due suoi eminenti contemporanei, Giacomo Barozzi da Vignola (1507-73) e Galeazzo Alessi (1512-72), attuarono un nuovo genere di spazio chiesastico, riuscendo a sanare la frattura prodotta dall'abbandono della tradizionale forma basilicale da parte degli umanisti. Essi trovarono modo di associare a un'ampia navata, capace di contenere una grande accolta di fedeli, e a cappelle laterali abbastanza spaziose per celebrarvi i sacramenti, quel maestoso spazio centrale coperto a cupola che rappresentava l'eredità degli architetti toscani del primo Rinascimento, raccolta da Bramante e da Michelangelo nei loro progetti petriani. Mancava agli architetti precedenti, formatisi come pittori o scultori, la maestria tecnica con cui questi professionisti dell'architettura risolsero i due problemi di sostenere gigantesche cupole in muratura senza precludere o restringere il passaggio tra le navate e il transetto e di coprire grandi luci a volta in modo da accrescere la sicurezza contro gli incendi e da migliorare l'acustica dell'edificio. E mentre le generazioni precedenti avevano cercato di conciliare tradizioni diverse, associando a navate longitudinali transetti a pianta centrale, i nuovi architetti riuscirono a fondere veramente queste parti in un organismo unico.

Il fatto che negli anni '60 tre architetti attivi in tre delle principali città d'Italia abbiano progettato chiese le cui piante si assomigliano in quasi tutti i loro caratteri innovativi rappresenta una straordinaria coincidenza. La chiesa palladiana di San Giorgio Maggiore, in cui il nuovo impianto appare ancora allo stadio sperimentale, è assimilabile a quella di San Vittore al Corpo a Milano (1560), dovuta all'Alessi, e al progetto non realizzato del Vignola per Santa Maria in Traspontina a Roma (1565). Ben presto i tre architetti giunsero a soluzioni piú mature e ancor piú strettamente apparentate tra loro. Le chiese del Redentore [70], dei Santi Paolo e Barnaba a Milano (1558) e del Gesú a Roma (1570) [68] hanno tutte e tre la nava-

ta centrale delimitata da arcate su pilastri, coperta da una volta a botte e largamente illuminata da finestroni termali. Le cappelle laterali sono collegate fra loro da passaggi, cosí da integrarsi in navate minori, e i piloni della crociera sono incorporati nelle masse murarie parietali. I bracci del transetto, non piú nettamente sporgenti dalla navata centrale, si fondono con la crociera in uno spazio unico – la cosiddetta tribuna – che si espande sia lateralmente, sia verso l'alto.

I tre architetti non furono portati a soluzioni cosí vicine da reciproci contatti, ma da una comune esperienza, e cioè dal fatto che il concilio di Trento aveva stimolato artisti ed ecclesiastici a meditare sui rapporti tra Chiesa e fedeli. Sebbene il Concilio non si fosse pronunciato esplicitamente sull'architettura sacra, teologi e prelati di grande autorità cominciarono a intervenire accanto agli architetti e ai committenti nell'impostazione dei nuovi edifici religiosi. Il piú attivo fra essi fu il cardinale Carlo Borromeo, che nelle sue *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577) propose una specie di regolamento riveduto per la costruzione e l'ornamentazione delle chiese ad uso degli architetti e dei decoratori. Egli ammetteva una certa libertà nella disposizione planimetrica, ma si pronunziava apertamente a favore della pianta a croce latina, confermando specificamente in vari modi la tendenza instaurata dall'Alessi, da Palladio e dai loro contemporanei. I progetti per San Giorgio e per il Redentore mostrano un sincero impegno nella ricerca di forme adatte a una liturgia rinnovata: ne sono prova il basamento sul quale s'innalza la chiesa, l'inventiva e la cura profuse nel coro, la sua separazione dal presbiterio (un presbiterio in sé concluso come quello di San Giorgio Maggiore è unico nel Rinascimento italiano), la quasi totale mancanza di ornamentazione non architettonica, e infine il casto biancore di tutto l'interno.

La genesi del progetto per il Redentore è legata piú specificamente agli eventi contemporanei. La chiesa fu eretta dal Senato veneto, che l'affidò poi alle cure dei Cappuccini, per adempiere un voto fatto durante la disastrosa pestilenza del 1575-76. Il doge e i senatori fecero voto perpetuo di visitare una volta all'anno il tempio e istituirono un fastoso corteo che, dopo aver attraversato il canale della Giudecca su un ponte provvisorio, si radunava in preghiera nella tribuna della chiesa. Con le loro prescrizioni i committenti assegnarono a un'unica chiesa tre funzioni diverse, pressoché indipendenti: una funzione monastica nel coro, una votiva nella tribuna e una di vita parrocchiale nella navata e nelle cappelle (la variante « in forma rotonda » proposta inizialmente da Palladio aveva forse, invece della navata, solo un breve nartece in corrispondenza dell'ingresso). Da ciò è derivata la distinzione delle singole parti [69, 70]: l'ampia tribuna – da ogni punto della quale è visibile l'altare, cosí che una numerosa accolta di dignitari può assistere ai riti da una posizione privilegiata – è nettamente divisa sia dalla navata e dalle cappelle laterali, mediante una coppia di pilastri che restringe il passaggio, sia dal coro, con un diaframma colonnato che lascia passare la luce e il suono senza menomare l'isolamento [71]. Quest'esigenza di separazione tra le varie parti deve aver richiamato alla mente di Palladio gli approfonditi studi sulle terme imperiali condotti in passato [91, 92]: in tali ricostruzioni appaiono infatti sequenze di spazi indipendenti, talvolta connessi visivamente tra loro mediante diaframmi colonnati simili a quello adottato nel Redentore. La navata di questa chiesa ricorda i disegni di fantasia rappresentanti le sale delle terme di Agrippa situate sul retro del Pantheon; il problema di connettere una navata rettangolare con una tribuna a pianta centrale e con un coro fu cioè assimilato da Palladio al problema di collegare gli spazi e le funzioni di un complesso termale nell'analoga sequenza di frigidarium, tepidarium e calidarium.

Anche l'impianto strutturale è romano. Nella tradizione medievale – che attraverso la chiesa a croce latina si era protratta naturalmente fin nel Rinascimento – le volte e le cupole erano sorrette da pilastri isolati, in un organismo struttivo la cui stabilità era affidata a un delicato equilibrio di forze. Questa tradizione viene abbandonata a favore della tecnica romana d'età imperiale, già ripresa in San Pietro, consistente nell'impostare le volte su plasti-

che masse murarie scavate da nicchie, sulle cui superfici le colonne classiche assumono una funzione puramente decorativa.

Questa concezione romana della parete come massa strutturale plastica anziché come diaframma delimitante uno spazio dettò anche la forma del tempietto di Maser [74-76]. Qui essa favoriva il singolare connubio di due forme contrastanti, quella a portico e cupola del Pantheon e quella a croce greca, facendo sí che la cupola fosse sostenuta e contrastata da masse murarie invisibili dall'interno e abilmente integrate nell'esterno [75]. Questa combinazione tra un impianto rigorosamente centrale e un asse longitudinale che passa per l'ingresso e concentra l'attenzione sull'altar maggiore evitava le difficoltà liturgiche delle precedenti piante centrali e soddisfaceva l'esigenza di un simbolismo della croce espressa da san Carlo Borromeo. Ma dalle nuove soluzioni nascevano nuovi problemi: non è facile ricavare finestre entro mura massicce, e il moltiplicarsi degli spazi e degli ornamenti diventa oppressivo a una scala cosí ridotta.

Questo spregiudicato erede del Pantheon è piuttosto rococò che romano. La sua decorazione rappresenta nell'architettura religiosa di Palladio una novità, peraltro già apparsa negli ultimi palazzi: i rilievi a stucco che rivestono completamente la superficie cilindrica interna [76] e il timpano di facciata [74] rifrangono pittoricamente la luce e prevalgono sulla chiarità delle superfici con una specie d'impressionismo architettonico che è l'antitesi del palladianismo proporzionale e archeologico. Nei festoni liberamente sospesi tra i capitelli del portico, materia e parvenza sono mescolate in modo geniale. Questi festoni, che scandalizzavano i neoclassici, ci appaiono oggi come la naturale conseguenza dell'aver trasposto il vocabolario classico dalla pietra allo stucco e alla terracotta, come un equivalente architettonico dello sgranarsi del colore e della pennellata nelle opere tarde di Tiziano.

Se fosse stata pubblicata nei *Quattro libri* o fosse stata piú facilmente accessibile ai viaggiatori, la cappella di Maser avrebbe potuto influire profondamente sull'architettura religiosa (la ricomparsa dello stesso schema composi-

tivo nella chiesa di Sainte Marie de la Visitation eretta a Parigi da Mansart è dovuta probabilmente piú a un'affinità spirituale che a una conoscenza diretta). Migliore accoglienza trovò, in quanto piú consona al gusto manieristico, l'idea del Vignola di dare alla pianta centrale un asse dominante deformandola in un ovale. Spesso Palladio e il Vignola si posero gli stessi problemi e pervennero a soluzioni analoghe: l'inserimento di due campanili nella facciata di una chiesa a pianta centrale, attuato a quanto pare per la prima volta a Maser, era stato proposto dal Vignola, indipendentemente da Palladio, nei disegni preparatori per la chiesa del Gesú e nella facciata, non da lui compiuta, di Sant'Anna dei Palafrenieri in Vaticano (1570). Campanili simili appaiono anche nella facciata della chiesa delle Zitelle, situata nella Giudecca non lontano dal Redentore; ma il rimanente della facciata, ultimata dopo la morte di Palladio (nel 1586), è cosí regressivo rispetto al tardo stile palladiano da far ritenere piú probabile che si tratti di un'opera di collaboratori e seguaci, anziché di un originale dell'ultimo periodo. Anche l'interno è stato alterato, come risulta da una pianta settecentesca. La disposizione della chiesa tra due ali del monastero è particolarmente attraente, ma è tipica del Seicento.

Due progetti palladiani non realizzati, riferiti di recente alla chiesa teatina di San Nicola da Tolentino a Venezia [77], e nei quali a uno spazio centrale unico si affianca, al di là di un diaframma colonnato, un ampio coro, appaiono assai meno maturi della cappella di Maser e stilisticamente lontani dalle altre opere dell'ultimo periodo, tanto da rendere improbabile la tarda datazione (1579) che risulterebbe dai documenti di acquisto dell'area da parte dell'ordine Teatino.

Un elemento irrisolto nelle prime chiese nuove di Palladio era la facciata. Si trattava di un problema che aveva angustiato gli architetti italiani fin dal Medioevo: la maggior parte delle cattedrali gotiche italiane hanno facciate incompiute o moderne. La difficoltà consisteva nel fatto che la facciata faceva parte piú della strada o della piazza su cui sorgeva che non della chiesa stessa, che aveva bisogno solo di una parete terminale provvista di aperture per

le porte e le finestre. La funzione pubblica della facciata, e specialmente le esigenze del simbolismo religioso, richiedevano un'accurata lavorazione in pietra, e ciò rendeva la facciata indipendente dall'interno sia dal punto di vista costruttivo, sia da quello funzionale. Come avrebbe potuto l'architetto farla apparire partecipe della retrostante chiesa e al tempo stesso del tessuto urbano? Come avrebbe potuto armonizzare l'alta navata centrale con le basse navate laterali, tanto piú se intendeva far uso degli ordini classici, che ubbidivano a determinate regole e non potevano essere dilatati o ristretti ad arbitrio? In che modo, infine, era possibile dare alla facciata un carattere spaziale coerente con l'estetica degli interni rinascimentali, evitando di ridurla a una superficie piana scompartita da fasce orizzontali e verticali?

Palladio ritenne che nessuna di queste difficoltà fosse stata risolta in modo soddisfacente dai suoi predecessori, ignorò le soluzioni tentate a Roma e a Venezia e affrontò il problema da capo. Il suo primo incarico importante di architettura religiosa fu il progetto della facciata di San Francesco della Vigna [78], una chiesa già costruita piú o meno secondo i disegni del Sansovino. Questa tipica divisione del lavoro impedí un'effettiva integrazione tra facciata e interno; all'inizio degli anni '60 la facciata sansoviniana non ancora eseguita, conservataci da una medaglia, appariva ormai antiquata, e Palladio non fece altro che applicare la sua soluzione (la data è incerta) come se la facciata fosse un monumento a sé stante. Egli identificò come punti essenziali del progetto due difficoltà che il Sansovino non era riuscito a superare: l'integrazione fra la zona alta centrale corrispondente alla navata maggiore e le zone basse corrispondenti alle cappelle laterali, e l'evocazione della spazialità entro i limiti di una facciata pressoché piana.

La soluzione trovata da Palladio consiste nell'uso della fronte a colonne e timpano del tempio classico, in scala piú grande nella zona centrale e in scala piú piccola (divisa in due metà) nelle zone laterali. Per dare unità alle varie parti, egli dovette collocare sullo stesso basamento un ordine gigante e uno minore, cosa che non era stata mai fatta nei templi classici e che implicava qualche incongruenza: per esempio, il basamento comune all'ordine maggiore e a quello minore non poteva adattarsi altrettanto bene a entrambi. In San Francesco della Vigna e negli ultimi progetti per San Petronio a Bologna [79] Palladio proporzionò l'intero basamento per l'ordine maggiore, mentre in San Giorgio [85] cercò un compromesso facendo partire i due ordini da livelli differenti. La miglior soluzione di questo contrasto, sostanzialmente insanabile, è rappresentata dalla facciata del Redentore [73], in cui l'inconveniente è dissimulato dalla scalinata.

Il motivo della fronte di tempio collega le zone laterali con quella centrale mediante la replica in scala minore di forme triangolari simili e mediante la continuità, lungo tutta la facciata, di elementi orizzontali *retrostanti* all'ordine gigante (in San Giorgio Maggiore ciò è ancor piú evidente che in San Francesco [85, 78]). Parlare di un ricorso orizzontale disposto dietro un ordine di colonne significa presentare un'altra novità delle facciate palladiane: l'allusione alla spazialità. La facciata è concepita come un rilievo, con vari piani individuabili entro lo spessore della parete; insieme con le statue e le colonne, questa stratificazione crea una gamma chiaroscurale che va dall'ombra piú cupa al bianco. Il chiaroscuro è accentuato dalle qualità della pietra d'Istria, che si sbianca nelle parti esposte al sole e alla pioggia e annerisce in quelle protette e in ombra. Ma non è soltanto il trattamento a rilievo a dare il senso della profondità: chiunque legga queste facciate storicamente le percepisce in una certa misura come un portico a giorno antistante alla cella di un tempio, o almeno è cosciente che gli viene suggerita quest'analogia. Che Palladio avesse in mente una tale interpretazione è dimostrato da una pianta di San Giorgio Maggiore, databile intorno al 1575 e ritrovata di recente, nella quale egli proponeva di modificare il progetto originario – fissato già da dieci anni in un modello – avanzando le quattro colonne centrali in modo da creare un vero e proprio portico a tre dimensioni. Se Palladio fosse rimasto in vita fino alla costruzione della facciata, probabilmente sarebbe stato realizzato questo secondo schema; l'attuale facciata fu inve-

ce eseguita, negli anni tra il 1607 e il 1610, secondo il modello del 1565.

Nella facciata di San Giorgio la base dei mezzi frontoni laterali prosegue come una cornice continua attraverso i tre intercolunni dell'ordine maggiore, quasi a collegare le due metà in un'unica fronte di tempio bassa e larga, dietro lo pseudoportico centrale. Si tratta probabilmente di una chiosa apportata al modello da un architetto successivo; in altre sue opere, Palladio non collegò esplicitamente fra loro i mezzi frontoni laterali, perché ciò avrebbe dato una rappresentazione falsata dell'interno, mentre egli intendeva che la facciata rispecchiasse l'impianto spaziale della chiesa. In uno dei primi disegni per San Giorgio, presumibilmente del 1565, non è visibile nessun elemento continuo di questo genere; analogamente, esso manca in San Francesco della Vigna [78]. In una lettera del 1567 ai fabbricieri della cattedrale di Brescia, Palladio consigliava per le parti laterali della facciata « un mezzo frontispicio per banda »: poiché le due metà accoppiate formano tutto ciò che un singolo ordine può sostenere, non può essere giustificata una cornice che le colleghi.

Mettendo in relazione nella facciata l'ordine maggiore con quello minore, Palladio intendeva fare uno specifico riferimento alla natura degli spazi interni. Nell'interno di San Giorgio, come nella facciata, le paraste minori delle navate laterali partono direttamente da terra, mentre le semicolonne giganti poggiano su piedistalli [83, 85]; nella chiesa del Redentore, progettata dieci anni dopo, l'ordine minore e quello gigante partono dallo stesso livello, sia all'interno che all'esterno [71, 73], e il sistema di contrafforti che sostiene la volta è integrato nella composizione della facciata. Questi accorgimenti, pur senza fare della facciata uno schema grafico della retrostante chiesa, stabiliscono fra interno ed esterno legami piú stretti di quelli che è dato trovare nell'architettura chiesastica del tempo.

Chiamato nel 1572 a disegnare una facciata per la monumentale chiesa gotica di San Petronio a Bologna, Palladio tentò, con mediocre successo, d'incorporare nel suo progetto un monotono ordine basamentale addossato alla facciata qualche tempo prima; interpellato di nuovo nel

1578, propose vari adattamenti dei motivi del tempio già usati nelle chiese veneziane, dapprima con progetti che si rifacevano al Redentore [79], poi con l'aggiunta di un pronao coperto a volta – chiamato « portico » nella corrispondenza – di cui è stato scoperto recentemente un disegno. Il Capitolo della cattedrale finí col rifiutare questi ultimi progetti, che avrebbero richiesto la demolizione di tutte le parti gotiche e rinascimentali preesistenti; ma tale decisione avrebbe potuto essere giustificata anche da ragioni estetiche. L'ordine di colonne, di dimensioni maggiori che in qualsiasi edificio romano, avrebbe assunto una « scala » troppo grande per un riferimento al tempio classico; d'altra parte, il rapporto tra larghezza e altezza della facciata avrebbe dilatato eccessivamente lo schema palladiano.

Non abbiamo preso qui in considerazione il primo dei progetti di chiese di Palladio, quello per la facciata di San Pietro di Castello a Venezia (1558), in quanto la facciata realizzata circa quarant'anni piú tardi da Francesco Smeraldi non può riprodurre quella originale: essa non corrisponde alle prescrizioni contenute nel contratto del 1558 ed è un centone di motivi palladiani in cui elementi come i contrafforti del Redentore perdono l'originaria giustificazione logica.

Le facciate di Palladio ebbero un profondo influsso sugli architetti seguenti: per secoli esse furono imitate spessissimo a Venezia e un po' in tutto il mondo occidentale. Oltre a essere un riconoscimento delle felici soluzioni date ad antichi problemi, ciò testimonia l'abilità con cui venne sfruttata la funzione pittorica di queste chiese nel panorama di Venezia. A pochi architetti è stato concesso di operare in luoghi cosí splendidamente favoriti dalla natura e al tempo stesso costantemente esposti alla vista di folle di visitatori stranieri oltre che di veneziani. La facciata di San Giorgio Maggiore si adatta a meraviglia alla sua posizione di risalto insulare, che le consente di essere vista assai piú spesso da lontano – dalle imbarcazioni, dalla piazzetta di San Marco e dalle fondamenta adiacenti – che da vicino. Ma la sua efficacia pittorica è almeno in parte casuale: gli elementi meglio riusciti (l'ordine gigante, la luminosità della pietra, il forte rilievo, l'ornamentazio-

ne scolpita) erano stati ideati per San Francesco della Vigna, che ha davanti a sé solo un piccolo « campo », e fu un caso se essi finirono col comporre uno splendido fondale per lo spettacolo del Canal Grande. La facciata in pietra di San Giorgio Maggiore e la retrostante fabbrica in mattoni non furono concepiti come un organismo unitario: vista da San Marco, la facciata era destinata a nascondere o a dominare il resto dell'edificio. Dobbiamo invece considerare come una composizione piú matura il Redentore, nel quale cupola, campanili, tetto e contrafforti sono integralmente connessi con la facciata [73]. In una veduta frontale, dalla riva opposta del canale della Giudecca, la falda anteriore del tetto a padiglione si appiattisce in un triangolo che riecheggia il frontone principale; i contrafforti assumono l'aspetto di mezzi frontoni laterali; la cupola e i campanili che la fiancheggiano replicano la facciata tripartita del tempio. Solo da questa posizione frontale e distante è possibile cogliere un sistema di proporzioni: ad esempio, la larghezza totale della facciata è all'incirca uguale all'altezza della chiesa fino alla base della cupola (83 piedi vicentini contro 87, secondo un recente rilievo), mentre l'altezza dal suolo all'apice del frontone principale (68 piedi circa) è uguale alla metà dell'altezza complessiva (circa 138 piedi).

Poiché questo calcolo razionale delle dimensioni ha valore solo nel piano, in senso non prospettico, di solito Palladio cerca di far assumere all'osservatore una posizione frontale e assiale. Nel caso in questione, la frontalità è assicurata dall'ampiezza del canale antistante alla chiesa e l'avvicinamento lungo un asse avviene in una maniera che appare evidente solo una volta all'anno, in occasione della festa del Redentore che si celebra la terza domenica di luglio. In quel giorno, per adempiere il voto fatto nel 1576, viene costruito un ponte di barche che attraversa il canale perpendicolarmente alla facciata. A differenza di una chiesa parrocchiale, a cui la popolazione del luogo affluisce da tutte le direzioni, la chiesa del Redentore è caratterizzata dal fatto di essere mèta di una processione che si svolge lungo un ponte. I veri protagonisti della cerimonia si avvicinano alla chiesa frontalmente (così come si accede alla

maggior parte delle ville palladiane percorrendo un viale) e la vedono piú o meno come si potrebbe osservare uno degli alzati riprodotti nei *Quattro libri*. L'impressione di bidimensionalità è esaltata dalla mancanza di contrasti chiaroscurali: la facciata, esposta a nord, non è mai illuminata direttamente dal sole.

Sebbene per cogliere l'unità compositiva del Redentore o di San Giorgio sia necessaria una vista rigorosamente frontale, le due chiese appaiono belle anche sotto ogni altra angolazione [80]. Le forme e i materiali della navata, della tribuna e della cupola sono cosí semplici, e la sobrietà della decorazione è cosí gradevole, che il netto contrasto con la facciata non disturba. Non sempre l'unità è un pregio: in ogni caso, non si può pretenderla in un edificio come il Redentore, che riunisce in sé elementi architettonici tratti dalle terme e dai templi romani, una cupola bizantina e contrafforti gotici ripresi da San Petronio, il tutto nell'ambito di un sistema proporzionale di tipo umanistico.

La chiesa di San Giorgio fa parte di un vasto complesso monastico [80] che occupa gran parte dell'isola omonima e che dopo il restauro curato nell'ultimo dopoguerra dalla Fondazione Cini è diventato una delle maggiori attrattive di Venezia. I due grandi chiostri, simili per dimensioni e divisi da un'ala destinata a biblioteca, furono progettati agli inizi del Cinquecento, ma la loro costruzione si protrasse per circa un secolo. Il primo di essi, iniziato nel 1517 da Andrea Buora, è di stile ancora quattrocentesco; l'altro, addossato alla navata della chiesa, fu ridisegnato da Palladio qualche tempo prima che si ponesse mano (1579) agli edifici adiacenti, ma fu costruito dopo la sua morte e non era stato ancora ultimato nel 1646, quando John Evelyn lo visitò. L'attribuzione a Palladio, messa in dubbio dai critici moderni in quanto le proporzioni sono preclassiche e richiamano le Procuratie Vecchie, è stata riconfermata dalla recente scoperta di una pianta della chiesa e del chiostro eseguita negli anni '70 nello studio del maestro. L'impostazione palladiana documentata da questa pianta non può essere stata modificata se non in qualche particolare: ad esempio con l'aggiunta, dovuta

probabilmente al Longhena, di un passaggio colonnato al centro dell'ala che separa i due chiostri.

Il refettorio – una nobile sala con volte a botte, alla quale si accede attraverso una maestosa scalinata e un vestibolo iniziato non oltre il 1540 – fu compiuto da Palladio negli anni 1560-62 [82]. Le proporzioni dei tre ambienti erano determinate dalla preesistente costruzione, e cosí pure la forma e la disposizione delle finestre (all'esterno sono ancora visibili le cornici originarie): Palladio poté solo progettare la copertura e i particolari. Sfortunatamente, le tre grandiose finestre termali che egli aprí sui lati e sul fondo della sala principale sono state murate, a quanto pare in epoca remota; probabilmente la finestra di fondo disturbava la visione dell'immensa tela delle *Nozze di Cana* (attualmente al Louvre) che il Veronese aveva dipinto per la sottostante parete mentre Palladio lavorava al refettorio. I due monumentali « lavelli » di marmo rosa entro edicole corinzie collocati nel vestibolo sono l'esempio piú imponente di arredo architettonico disegnato da Palladio, i cui altari sono tutti piuttosto insignificanti.

Per il suo carattere schiettamente veneziano, il chiostro di San Giorgio si differenzia nettamente dall'altro chiostro progettato da Palladio a Venezia, quello per il monastero della Carità, di cui resta soltanto un'ala nel cortile dell'Accademia di Belle Arti [86-88]. Secondo lo stesso Palladio, quest'edificio, oltre a essere in stile romano, avrebbe dovuto far rivivere la grandiosa « casa dei Romani » ricostruita nei *Quattro libri* per illustrare l'atrio corinzio. Nel progetto quest'enorme ambiente con portico a colonne giganti (mai realizzato) è affiancato da una sala capitolare e da una sagrestia (tuttora esistente) disposte a imitazione di due tablini [87]. Palladio conosceva la casa romana dalla descrizione fattane da Vitruvio e non dagli avanzi archeologici, e pertanto la sua ricostruzione è ipotetica (cfr. fig. 38); in effetti, egli non cercò di presentare il chiostro come un peristilio, ma usò motivi tratti dal teatro di Marcello e dal Colosseo in un contesto che risulta assai piú vicino a Bramante – a parte la calda tonalità del laterizio – che non agli antichi. Due parti superstiti del progetto originario, prospetto esterno di un lato del

chiostro e una scala a chiocciola ovale con pozzo centrale libero [88], sono di una viva essenzialità, ugualmente lontana dal Rinascimento come dall'antichità. Nell'insieme però lo stile è anacronisticamente classico, in un momento cosí poco classico come quello intorno alla metà del Cinquecento; probabilmente ai veneziani, meno assetati di antichità dei vicentini, esso sarà sembrato provinciale e sorpassato, e per tutto il resto della sua attività a Venezia Palladio evitò la maniera archeologica. Vien fatto di chiedersi come mai i canonici abbiano voluto – o almeno abbiano consentito – una cosí vistosa riesumazione vitruviana: a quanto pare, le loro aspirazioni erano piuttosto mondane.

Il carattere che dà trascendenza agli interni delle chiese palladiane è la luce che permea del suo calore ogni angolo: una luce altrettanto tipicamente veneziana di quella che anima le tele dei contemporanei Tiziano e Veronese. La sua qualità è dovuta in parte al numero e all'ampiezza delle finestre, all'orientamento della pianta in relazione al soleggiamento, alla posizione dominante della chiesa rispetto agli edifici che la circondano; ma è soprattutto la natura delle superfici riflettenti a conferire alla luce una particolare impronta di umanità, quasi di sensualità, e a renderla diversa dalla luce austera degli interni tardogotici, ugualmente ben rischiarati.

Nelle chiese palladiane tutto ciò che non è architettura è isolato in nicchie o riquadri: nessuna decorazione scolpita o dipinta invade la superficie delle pareti, delle volte e delle cupole. Queste superfici, come quelle delle semicolonne, paraste e trabeazioni (escluse le parti scolpite o piú finemente lavorate), sono d'intonaco a stucco su mattoni e devono necessariamente essere tinteggiate: Palladio poté quindi dosare, insieme con la quantità, anche il colore e la qualità della luce. La superficie opaca dell'intonaco riflette la luce in modo naturale e abbastanza disuniforme da rivelare la mano dell'uomo, come la pennellata in un dipinto. Di solito la tinteggiatura viene rinnovata a intervalli di pochi anni e la chiesa è riportata cosí al primitivo splendore. Le superfici di pietra, al contrario, sono di difficile manutenzione e tendono a scurirsi:

nel Redentore, le parti lavorate in pietra sono oggi un po' piú scure dell'intonaco. L'interno rivestito a stucco bianco o avorio era un'invenzione veneziana, già usata nel primo Rinascimento in ambienti di analoga semplicità, e con essa Mauro Coducci aveva conseguito la massima efficacia in Santa Maria Formosa (1492); forse il suo uso ebbe origine nelle chiese esemplate su San Marco ma prive di risorse sufficienti per rivestire pareti e cupole con marmi e mosaici. In altre regioni d'Italia, volte e cupole erano ricoperte di affreschi (quasi sempre a scapito dei valori architettonici, giacché nel trattamento delle superfici l'architetto perdeva la libera disponibilità sia del colore, sia della forma), ma a Venezia questo tipo di arte monumentale non trovò diffusione nei secoli XVI e XVII. In effetti, gli interni di Palladio aderivano allo spirito della pittura veneta contemporanea piú che se fossero stati decorati: architettura e pittura fornivano entrambe supporti artificiali all'azione della luce naturale.

La funzione di questa luce non è soltanto d'illuminare: nel Redentore la differente qualità della luce – diffusa nella navata, abbondante nella tribuna e splendente nel coro dei monaci [71, 72] – accentua l'individualità di ciascuno dei tre spazi principali, cosí nettamente asserita dalla pianta. Ma cosí facendo la luce in realtà unifica, perché il bianco splendore del coro – contro il quale si profilano, facendosi immateriali, le colonne disposte a emiciclo – attira il riguardante come una mèta soprannaturale. Questo coinvolgimento spirituale è rafforzato dal materiale sopralzo del pavimento della crociera e del coro rispetto a quello della navata, che a sua volta è a un livello superiore a quello esterno [69]. Un effetto psicologico simile producono le scalinate che accentuano la posizione dominante di alcune ville palladiane [21, 35].

La sequenza nettamente definita di spazi autonomi del Redentore rappresenta la soluzione razionale data da Palladio al problema di collegare fra loro una lunga navata e una crociera con copertura a cupola. Nell'ambito del suo (e di ogni altro) sistema classico, questa soluzione segna un importante passo avanti rispetto a San Giorgio Maggiore, dove la crociera fa e non fa parte della navata, mentre il presbiterio e il coro sono spazi solo in parte integrati. Tuttavia San Giorgio è troppo stimolante per essere rifiutato in nome di uno scrupolo classicistico: la sua schiettezza e la sua non impeccabile varietà gli assicurano quella forza vitale che viene invece un po' repressa nella severa nobiltà del Redentore.

La lucida autoanalisi che portò Palladio a innovare l'architettura chiesastica non ha rispondenza nella prevalente cultura manierista o in quella ricerca di novità e di eleganza che caratterizzò l'atteggiamento di molti contemporanei e che fu teorizzata dal Vasari. Anche i suoi legami con la tradizione umanistica sono solo superficiali, limitandosi a qualche ovvio richiamo all'antico come il motivo della fronte di tempio classico o le nicchie nel coro di San Giorgio Maggiore [81], in cui è replicato il « frontespicio di Nerone » (tempio di Giove sul Quirinale a Roma) illustrato nei *Quattro libri* (IV, XII). In genere Palladio riprese dagli edifici romani quegli elementi che gli consentivano di ottenere certi perfezionamenti strutturali e certi effetti formali, luminosi e spaziali utili ai suoi intenti. Egli era ugualmente disposto a imparare dall'architettura gotica o da quella bizantina; le terme dell'età imperiale lo interessavano non tanto per la loro antichità, quanto perché in esse era possibile trovare alcuni tra i piú grandiosi effetti architettonici del passato.

Tuttavia Palladio non fu in rivolta contro il proprio tempo. Come il Vignola di alcune opere tarde, fu estraneo al manierismo, piú che contrario ad esso. Le sue invenzioni non erano guidate da spirito polemico, bensí da un sincero impulso morale a cercare soluzioni adeguate ai problemi che si ponevano alla cristianità nel Cinquecento. Ma non per questo fu un architetto della Controriforma (qualsiasi cosa ciò possa significare): come Venezia, anche Palladio seppe conservare la sua indipendenza.

5.

I principî architettonici di Palladio

> Dico adunque, che essendo l'Architettura (come ancho sono tutte le altre arti) imitatrice della Natura; niuna cosa patisce, che aliena et lontana sia da quello, che essa Natura comporta.
>
> *Quattro libri*, I, XX, p. 51.

In che modo Palladio può aver derivato dalla natura la raffinata limpidezza dei suoi progetti? Egli si limita ad affermare che naturalezza significa razionalità di struttura e funzionalità di disposizione. Ad esempio le membrature portanti devono essere – e apparire – adeguate ai carichi, e i frontoni, destinati a proteggere le aperture dalla pioggia, non devono essere spezzati « nel mezo ». In realtà, questo naturalismo andava ben al di là della correttezza tecnica: dalla sua formazione umanistica Palladio aveva appreso che il supremo ordine razionale che permea la creazione divina dev'essere imitato nelle creazioni dell'uomo e che quest'imitazione della natura, lungi dall'essere una riproduzione della realtà circostante, è invece una ricerca di principî astratti. La concezione palladiana dell'architettura come filosofia naturale contribuisce a spiegare certi caratteri peculiari del suo stile – in particolare, il suo sottile equilibrio proporzionale e compositivo – che da secoli continuano ad essere elogiati, ma di rado sono stati esaminati criticamente.

Una caratteristica singolare dei disegni palladiani e delle illustrazioni dei *Quattro libri* è la costanza dello schema compositivo, in pianta come nei prospetti: la composizione è triadica, con un corpo centrale disposto sull'asse d'ingresso e due corpi laterali simmetrici. Una formula così comune sia nell'architettura classica, sia in quella veneziana a partire dalle sue origini bizantine, potrebbe sembrare del tutto ovvia se non differisse alquanto dalla

prassi rinascimentale prevalente in Toscana e a Roma. In un edificio come palazzo Farnese, caratteristico della contemporanea architettura dell'Italia centrale, manca questo tipo d'interrelazione tra le varie parti. Le aperture principali sono disposte al centro della facciata, che solo in questo senso ha un asse e una simmetria, mentre per il resto è un unico grande rettangolo forato da finestre a intervalli regolari; su ciascun piano sono distribuite, secondo le necessità, stanze di dimensioni e altezza differenti, e la scala principale è sistemata in un angolo del cortile. Schemi compositivi di questo genere offrivano scarse possibilità a un'estetica fondata sulla proporzione. L'unico elemento della facciata al quale fosse applicabile la proporzionalità era l'altezza dei vari piani, segnata da marcapiani e da cornici; tuttavia dopo la morte di Sangallo, primo progettista del palazzo, fu possibile al suo successore Michelangelo rialzare alquanto l'ultimo piano. Palladio invece teneva conto di tutti i rapporti tra larghezze, profondità e altezze, nel corpo centrale come in quelli laterali, nell'interrelazione fra i vari corpi e l'insieme, in pianta come nei prospetti; la sua architettura è retta cioè da una rigorosa interconnessione di tipo organico.

L'evolversi di una simile impostazione architettonica, schiettamente tridimensionale, è legato ai contemporanei progressi della matematica. Nel 1573 Silvio Belli, amico di Palladio e come lui socio fondatore dell'Accademia Olimpica, pubblicò un'opera intitolata *Della Proportione, et Proportionalità*, in cui erano enunciati i principî aritmetici ben definiti ai quali Palladio si atteneva. Belli parla della proporzione come di una virtú cardinale, come della vera fonte di un'esatta distribuzione e di una sana bellezza. Quest'ultima è menzionata in quanto corrispondenza di tutte le parti disposte nel modo piú appropriato, ossia come un aspetto della proporzione: l'inverso di quanto saremmo portati ad affermare oggi. Applicando un'estetica simile, Palladio attribuí ai rapporti di proporzionalità un'importanza molto maggiore che non gli architetti del primo Rinascimento.

Nel sistema di Belli e di Palladio, come pure nel commento a Vitruvio di Daniele Barbaro, proporzione è il

rapporto (ad esempio 6 : 4) fra due quantità come l'altezza e la larghezza di una parete o la lunghezza e la larghezza di una stanza. Per estendere il rapporto proporzionale alla terza dimensione, in modo da poter integrare fra loro pianta e alzati, questi autori ricorsero alla cosiddetta proporzionalità, o rapporto tra proporzioni, che collega tre o piú termini: ad esempio i numeri 9, 6 e 4 sono legati tra loro da una proporzionalità « geometrica », in quanto 9 : 6 = 6 : 4. Un altro tipo notevole di proporzionalità era quello chiamato « armonico » (ad esempio 6 : 4 : 3, in cui (6 – 4) : 6 = (4 – 3) : 3); strettamente legata alla teoria musicale, la proporzionalità armonica era difficile da esporre e da calcolare prima dell'invenzione della notazione moderna, tanto che il Belli non la prende in esame nel suo libro. Il sistema è stato brillantemente studiato da Rudolf Wittkower, che spiega tra l'altro come si possano estendere queste formule ternarie a serie di piú termini, cosí da progettare con criteri proporzionali non solo singole stanze e facciate, ma interi edifici. Palladio fece spesso uso di proporzionalità armoniche, anche se non risulta dai suoi scritti che fosse esperto nelle matematiche; può darsi che egli abbia tratto i suoi numeri da tabelle già predisposte. Qualunque sia stata la fonte, in tutti i progetti dei *Quattro libri* compaiono numeri in proporzione tra loro, anche se in molti casi esigenze costruttive o funzionali portarono all'inclusione di misure non proporzionali. Il fatto che gli equivalenti numerici delle relazioni costituenti le armonie *musicali* potessero, una volta applicati ai rapporti spaziali dell'architettura, generare armonie *visive* appariva a Palladio e ai suoi contemporanei come la rivelazione di una Forma universale, come una convalida della loro impostazione teorica e della fondamentale importanza da essi attribuita alla matematica.

Il sistema triadico, oltre a essere adatto all'uso delle proporzionalità, era avvalorato dalla funzionalità e dalla tradizione. La tipica casa veneziana aveva, analogamente alla chiesa tradizionale, una grande sala centrale passante dalla facciata anteriore a quella posteriore, usata sia come ambiente di riunione, sia per accedere alle altre stanze. Palladio ratifica esplicitamente questa tradizione (*Quattro*

libri, I, XXI) e aggiunge che l'ambiente centrale dovrà essere un atrio (« entrata ») al piano terreno e un salone (« sala ») ai piani superiori. Anche i prospetti dovranno uniformarsi allo schema triadico. Le logge, scrive Palladio, saranno disposte sulla facciata anteriore e su quella posteriore della casa: se la loggia è unica, essa va collocata al centro e fiancheggiata da superfici murarie; se invece le logge sono due, vanno disposte simmetricamente. La stessa norma è valida per le scale. Lo schema distributivo si sviluppa a partire dal nucleo centrale, destinato alla circolazione:

> Le Stanze deono essere compartite dall'una, e l'altra parte dell'entrata, e della Sala: e si deve avertire, che quelle dalla parte destra rispondino, e siano uguali à quelle dalla sinistra: accioche la fabrica sia cosi in una parte come nell'altra: et i muri sentano il carico del coperto ugualmente: Percioche se da una parte si faranno le Stanze grandi, e dall'altra picciole; questa sarà piú atta à resistere al peso per la spessezza de i muri, e quella piú debole...

Questa regola corrisponde in generale alla prassi seguita da Palladio, ma la sua spiegazione in termini tecnici è una discutibile manifestazione del naturalismo dell'autore, suggerita forse dalla concezione di Belli secondo cui il moto e l'instabilità sono causati da una disuguaglianza. Se la regola fosse stata vera, tutti i palazzi romani (e per giunta alcuni palazzi dello stesso Palladio) sarebbero dovuti crollare: la regola infatti è applicabile solo alle coperture in cui tutte le travi di colmo o le volte siano parallele all'asse di simmetria. Il tetto di palazzo Chiericati, per esempio, ha il colmo perpendicolare all'asse di simmetria, che è quello minore [51, 52], e Palladio non avrebbe potuto attenersi alla sua regola senza renderlo grottescamente appuntito.

Tuttavia, le piante successive a quella di palazzo Chiericati non sono cosí strette e allungate, e nella maggior parte di esse Palladio riuscí a far coincidere la spina dorsale della struttura con l'asse di simmetria, come la sua teoria richiedeva. Per questo le coperture illustrate nei *Quattro libri* [29] sono molto piú alte di quelle progettate dagli altri architetti contemporanei; esse però appaio-

no piú alte nelle incisioni che negli edifici realizzati, nei quali il principio citato non sempre fu osservato rigorosamente [28].

La pianta di palazzo Chiericati [52, 89] è caratteristica perché, mentre il fianco sinistro rispecchia quello destro, il prospetto posteriore *non* riproduce la facciata; la simmetria rispetto a due assi che s'incontra in casi eccezionali come la Rotonda [32] non offriva una sufficiente flessibilità. Nel caso di palazzo Chiericati, l'edificio è biomorfico: anche il corpo umano è simmetrico rispetto a un solo asse, e mentre le parti disposte su quest'asse sono singole, come il naso e la bocca, quelle laterali sono doppie, come gli occhi o le braccia. Queste analogie col corpo umano venivano formulate contemporaneamente anche da Michelangelo, il quale fin dal 1518 aveva tracciato piante di case che precorrono quelle palladiane; ma il naturalismo di Michelangelo era rigorosamente biomorfico e alieno da astrazioni matematiche.

Gli edifici a pianta centrale come la Rotonda derivano anch'essi dallo stesso principio, ma l'impianto è radiale anziché assiale, e la cupola al centro fa sí che l'edificio somigli piú a un crostaceo che ad un vertebrato. A parte le sue connotazioni simboliche, la cupola esprime, con l'isotropia della pianta, la rinuncia all'assialità. Tuttavia anche nella Rotonda uno degli assi prevale, sia pure in modo quasi impercettibile, perché il corrispondente corridoio è leggermente piú largo. Palladio considerava come letteralmente innaturale l'uniformità assoluta: ma questo i suoi ammiratori neoclassici non riuscirono mai a capirlo.

Lo stile palladiano piú maturo, fondato sull'integrazione matematica e strutturale delle varie parti dell'edificio, non si manifestò tutt'a un tratto. Nelle prime opere di Palladio questa concezione è ancora allo stato embrionale: la « spina » centrale della villa Godi a Lonedo [11], formata da una scalinata, un atrio e un salone, è semplicemente inserita nel blocco rettangolare, senza esservi integrata mediante l'interconnessione delle parti o l'uso della proporzione nella pianta e negli alzati, mentre le basse ali porticate sembrano aggiunte in seguito a un ripensamento.

L'impianto di palazzo Chiericati [51] fu suggerito da due diverse tradizioni: quella delle case a schiera medievali con portici coperti fiancheggianti la strada – già ripresa da Palladio nella Casa Civena [44] – e quella degli edifici pubblici disposti a guisa di *stoa* lungo i lati di una piazza, come nella Basilica di Vicenza, nella Libreria Nuova a Venezia [4] (1537) o nel complesso Capitolino di Michelangelo (1538). In entrambi i tipi la funzione esterna, pubblica, implicante un transito lungo la facciata, entrava in conflitto con la funzione interna, privata o di rappresentanza, che sollecitava l'utente a identificare l'ingresso e ad entrare nell'edificio. Di questa contrapposizione si rendeva conto lo stesso committente, Girolamo Chiericati, la cui richiesta di licenza edilizia (marzo 1551) cominciava cosí:

> ... et essendo consigliato da architetti periti e da molti honorati cittadini che si facesse un porticho a longo la fazada di essa casa sopra l'Isola per magior comodità mia et a comodità et hornamento di tutta la città, onde maturamente considerata questa opinione anchora che la fabrica in questo modo porti seco spesa molto maggiore che non seria senza il porticho, non di meno la magior comodità et la magior honorevolezza cossí mia come del publico mi sarà molto piú grata et cara quando con bona venia di questa Magnifica città il poterlo fare mi sia concesso.

Mentre la funzione pubblica suggerisce una continuità orizzontale uniforme, quella privata richiede che l'edificio sia centrato su un portale d'ingresso, ossia che abbia un elemento dominante verticale. Palladio risolse elegantemente questo contrasto, sebbene non avesse a disposizione né una piazza né un fronte stradale, ma solo un'area informe e deserta chiamata l'Isola, situata ai margini della città non lontano dalla riva del fiume. L'accento verticale centrale è dato dalla composizione triadica (nel primo abbozzo, la zona centrale della facciata era per di piú coronata da un frontone), mentre quello orizzontale è dato dall'insolito rapporto tra la lunghezza del palazzo e la sua profondità [52]. La maggior lunghezza portò a innovare la pianta, oltre che il prospetto: l'atrio assunse la forma di un antico circo, e cioè quella che Palladio avrebbe assegnato a un'Isola idealmente urbanizzata; il salone dei palazzi veneziani è girato qui di novanta gradi. La partizione triadica

acquista un valore funzionale oltre che estetico, in quanto il nucleo centrale è costituito, per tutta la profondità dell'edificio, solo da zone destinate alla circolazione: atrio, loggia con scalinate, scale a chiocciola. Potenzialmente lo schema è efficiente, anche se nel caso specifico c'è sproporzione tra lo spazio destinato alla circolazione e quello abitabile.

L'asse longitudinale dell'atrio interseca ad angolo retto l'asse di simmetria dell'edificio, e a sua volta ogni ambiente ha due assi visuali perpendicolari [89]. Dal centro delle due stanze che fiancheggiano l'atrio si può misurare con lo sguardo l'intera profondità del palazzo; l'estremità di ciascun asse è segnata da una finestra o da un caminetto. Questo modo di coordinare la pianta mediante assi visuali che s'incrociano ha un solo precedente nell'architettura del Rinascimento: la villa di Poggio a Caiano, che precorre Palladio anche nell'adattamento del frontone di tempio all'edilizia d'abitazione.

La pianta riceve inoltre un'impronta unitaria dall'uso della proporzionalità. In una sequenza di stanze, le dimensioni non variano soltanto secondo una scala crescente o decrescente, ma sono legate fra loro da rapporti numerici: una delle dimensioni di ciascuna stanza è mantenuta nella stanza successiva, mentre l'altra dimensione cambia. La stanza piú piccola misura 12 piedi per 18, quella adiacente 18 per 18, la successiva 18 per 30. Il salone, che misura 16 piedi per 54, in origine doveva certamente essere largo 18 piedi, cosí che tutte le dimensioni fossero multipli di 6; ma Palladio, che sapeva unire la praticità all'astrazione, ne ridusse la larghezza per evitare un'altezza eccessiva della volta, che avrebbe invaso il piano superiore. Le dimensioni non sono arrotondate ad arbitrio, ma corrispondono a rapporti ben precisi: quelle sopra citate stanno nei rapporti di 2 : 3, 1 : 1, 3 : 5, 1 : 3, corrispondenti agli intervalli musicali (misurati come distanze su un monocordo) di quinta, unisono, sesta maggiore e due ottave. La nozione di questo legame fra architettura e musica risaliva a Pitagora ed era stata introdotta nella teoria architettonica dall'Alberti esattamente un secolo prima della costruzione del palazzo Chiericati.

A quanto pare, Palladio fu particolarmente attratto dalle proporzioni musicali agli inizi della sua attività. Ad esempio, fra gli edifici descritti nei *Quattro libri* il palazzo per Iseppo Porto [55] (1552) è l'unico in cui le dimensioni di alcune stanze siano indicate tutte e tre e formino un sistema di rapporti armonici: l'atrio misura 30 piedi per 30 ed è alto 24 piedi, con un ordine ionico alto 15 piedi; la sovrastante sala è di 30 piedi per 40 ed è alta 30 piedi, mentre le stanze laterali misurano 20 piedi per 30 e per 20 di altezza. Nelle opere successive Palladio non rinunziò a usare i rapporti armonici, ma fu meno rigido nella loro applicazione.

Ciò che distingue la proporzione palladiana da quella dell'Alberti è il suo uso secondo un criterio organico che collega la pianta agli alzati, l'interno all'esterno, una stanza alla successiva, facendo sentire come l'intervento dell'architetto pervada l'intero edificio. Anche l'Alberti forse sognò questo dominio dell'armonia, ma non riuscí a coordinare nelle tre dimensioni le sue associazioni di elementi compositivi. Come tutti gli architetti del primo Rinascimento, egli progettava per aggregazione anziché per integrazione. Uno solo dei suoi edifici, la chiesa di Sant'Andrea a Mantova, presenta un certo nesso fra interno ed esterno, nesso che si riduce al rapporto di 1 : 1 tra l'altezza della facciata e quella della navata: piú che di armonia si tratta qui di un'identità, ottenuta peraltro a fatica, con una facciata che non arriva a coprire per intero la fronte della chiesa.

Solo da rilievi quotati è possibile sapere fino a che punto le proporzioni ideali dei progetti pubblicati nei *Quattro libri* siano state rispettate all'atto della costruzione: nelle incisioni del neoclassico Bertotti Scamozzi, per esempio, gli edifici sono « corretti » secondo un'estetica estranea al Palladio. La villa Emo, com'è risultato da due recenti rilievi, è costruita con una precisione di misure incredibile nel Rinascimento [90]. Le quattro stanze d'angolo del piano nobile e il portico hanno la stessa larghezza (a meno di qualche centimetro) e il salone è esattamente quadrato. Ci sono piccole differenze rispetto alle misure riportate nella pianta e nel prospetto dei *Quattro libri*, ma

per le stanze piú importanti l'approssimazione è contenuta entro i dieci centimetri: un margine d'errore inevitabile in ogni caso, a questa scala, nel convertire i metri in antichi piedi vicentini. Anche le poche misure del prospetto fornite da Palladio corrispondono a quelle dell'edificio realizzato. Nel portale principale e nelle finestre del piano nobile il rapporto tra altezza e larghezza (misurate all'esterno) è esattamente di 2 : 1, pari al rapporto tra la larghezza delle stanze d'angolo e l'altezza delle stesse, e tra larghezza e lunghezza della rampa d'accesso progettata da Palladio. Il salone è a pianta quadrata di 27 piedi di lato ed è alto 20 piedi; il rapporto tra queste dimensioni non è un numero semplice, ma può darsi che Palladio abbia inteso soltanto conservare negli alzati interni l'altezza di 20 piedi assegnata al portico di facciata.

Negli edifici palladiani vige una gerarchia delle parti: essi sono scompartiti, in pianta e in prospetto, in un numero dispari di corpi verticali, in modo che il corpo centrale predomini su quelli laterali e rappresenti il culmine della composizione. Analogamente, le parti prossime al centro sono piú importanti, per dimensioni e funzione, di quelle lontane. In pianta, il corpo centrale contiene la zona d'ingresso – formata di solito da una scalinata e da un portico nelle ville e da un atrio nei palazzi – e il salone principale; in alzato, spesso il portico a colonne è coronato da un frontone che ha l'effetto di soprelevare il corpo centrale rispetto alle ali, riaffermandone in altro modo la preminenza.

Questo nucleo centrale, collegato alle ali da relazioni di proporzionalità, corrisponde alla testa e al torso del corpo umano, mentre l'asse di simmetria corrisponde alla spina dorsale. Solo in alcuni palazzi cittadini affaccianti su strade strette, e che quindi non possono essere visti da un punto opportunamente disposto di fronte all'edificio, manca l'elemento centrale predominante: in questi casi la facciata è impostata, secondo la tradizione dell'Italia centrale, su linee orizzontali continue parallele all'asse della strada. Ma dovunque vi sia spazio sufficiente a consentire la vista della facciata da una certa distanza – come nei palazzi destinati a sorgere su piazze o su strade larghe – riappare l'elemento centrale dominante. Nelle ville la gerarchia,

oltre a governare la distribuzione delle masse del corpo principale, stabilisce la preminenza di questo rispetto ai porticati e alle « barchesse », e di queste ultime rispetto ai muri di recinzione: a Fratta Polesine [29] la subordinazione materiale è ribadita da una gerarchia formale: l'ordine toscano, piú semplice, è usato per le ali, mentre il portico centrale ha un elegante ordine ionico. Del resto, questo criterio compositivo non era limitato agli edifici: in alcune ville in cui la topografia e le sistemazioni a verde mettono entrambe in risalto la preminenza dell'edificio centrale, si avverte un'impostazione piú ampia, che abbraccia anche il paesaggio circostante. La Rotonda [33] non è soltanto un edificio situato in cima a una collina, ma fu progettata per apparire come il culmine della collina stessa. Le scalinate proseguono l'acclività del terreno e la cupola, emergendo dalle lievi pendenze del tetto, corona la villa allo stesso modo in cui questa corona la collina; la pianta centrale con bracci che s'irradiano da un nucleo è dettata dalla posizione stessa dell'edificio.

Grazie alla simmetria radiale, la Rotonda ha un aspetto ugualmente gradevole da tutti i possibili punti di vista, su un arco di 360 gradi; ma non è cosí per altre ville formate da un blocco isolato in cui predominano una o due facciate. Ad esempio nella Malcontenta, la cui pianta rettangolare è simmetrica rispetto a un solo asse, una veduta angolata rivela prospetti laterali non abbastanza ben proporzionati e coordinati con quelli anteriore e posteriore. Nel progetto pubblicato nei *Quattro libri* quest'inconveniente era attenuato da due ampi cortili posti ai lati della villa e chiusi da alti muri che avrebbero lasciato vedere solo la parte superiore dei prospetti laterali; ma queste aggiunte non furono realizzate. Nella maggior parte delle ville, le ali porticate celano l'inevitabile ineleganza dei prospetti laterali. Ogni esterno di tipo « ieratico » va visto da una posizione piú o meno frontale e centrata; in questo senso l'architettura palladiana è l'antitesi di quella di Michelangelo, che presuppone il movimento attraverso l'edificio e intorno ad esso. In Palladio l'esattezza delle proporzioni imponeva certe restrizioni – sia pure non eccessivamente drastiche – alle possibilità di movimento del ri-

guardante; e se alcuni dei suoi progetti mancano di qualità scenografiche e prospettiche, ciò dipende dalla natura stessa del suo sistema architettonico, che imponeva di sacrificare quelle qualità al rigore geometrico dei prospetti frontali.

Palladio faceva risalire agli antichi questa gerarchia delle parti da lui adottata. Tutte le piante degli edifici o dei gruppi di edifici greci e romani di una certa complessità riprodotti da Palladio sono caratterizzate da un corpo centrale predominante e da corpi subordinati disposti in ugual numero da ciascun lato, mentre i complessi architettonici antichi nettamente asimmetrici da lui studiati – ad esempio villa Adriana a Tivoli – non trovarono mai posto nelle sue pubblicazioni e nemmeno tra i suoi disegni portati a finitura.

L'idea di un'architettura « ieratica » derivò dall'osservazione degli edifici romani, oppure Palladio sovrappose il suo razionalismo a ciò che vedeva nelle rovine o leggeva in Vitruvio? A giudicare dalle sue ricostruzioni di case e ville classiche [38], egli si figurava una disposizione tipicamente rinascimentale, lontana dalla mentalità degli antichi romani. Gli scavi hanno dimostrato che nell'architettura d'abitazione i romani usavano quasi sempre piante libere e che la simmetria e la gerarchia delle parti erano un'eccezione; invece negli edifici pubblici, specialmente di età imperiale, è possibile ritrovare certi caratteri del sistema palladiano, al di là di una generica predilezione per l'impianto simmetrico centrato su un asse principale intersecato ad angolo retto da assi trasversali.

Soprattutto le terme imperiali si accostavano all'ideale di Palladio. In effetti, esse erano l'unica categoria di edifici antichi che potessero offrirgli soluzioni per molti dei suoi problemi compositivi; e anche per questa ragione egli predispose un rilevamento grafico di tutti gli edifici termali di Roma che fu poi pubblicato, in parte sul fondamento dei suoi disegni, solo nel 1730.

Mentre le terme dell'età repubblicana e della prima età imperiale erano a pianta libera e asimmetrica, gli imponenti complessi imperiali costruiti a partire dal tempo di Tito e di Traiano – che erano poi quelli piú accessibili agli « antiquari » rinascimentali – si sviluppavano intorno a una grandiosa progressione di spazi disposti lungo un asse, dalla grande piscina al frigidario, tepidario e calidario. Probabilmente queste grandi *aulae* occupavano il nucleo centrale del complesso non perché avessero una preminente importanza funzionale (ad esempio, l'ingresso non poteva essere centrale perché il nucleo non conteneva gli spogliatoi), ma per il fatto di essere costituite da immensi ambienti con copertura a volta, alle cui esigenze strutturali meglio si adeguava una disposizione centrale. La distribuzione dei volumi era determinata piú dalle loro dimensioni che dalla loro importanza funzionale; nessuna delle grandi sale predominava sulle altre, né i prospetti esterni riflettevano una differenziazione fra il nucleo centrale e le ali.

Nello studiare i resti di terme mal conservate o in parte ancora sepolte, come quelle di Agrippa, Palladio registrava fedelmente ciò che vedeva in schizzi eseguiti sul posto, e in questi casi non c'era affatto la certezza che il risultato fosse uno schema simmetrico. Ma una volta tornato nel suo studio, egli « ricostruiva » una pianta rigorosamente palladiana, nella quale scomparivano anche gli elementi sopravvissuti nei ruderi [92]. Nel caso di monumenti meglio conservati come le terme di Caracalla – che sono il complesso romano piú vicino al Palladio per quanto riguarda la composizione – le ricostruzioni sono fedeli, ma le sezioni sono scelte in modo tale che, pur non falsando la realtà, tendono a far sembrare la disposizione piú « palladiana » di quanto in effetti non fosse. Nelle sezioni di figura 91 gli ambienti piú importanti appaiono tutti subordinati all'imponente cupola che sovrasta il calidario, mentre oggi si ritiene che questa cupola non fosse piú alta delle volte del frigidario (che era in realtà l'ambiente principale); in ogni caso, essa era visibile da uno solo dei quattro lati del complesso. Al contrario, il disegno mette in evidenza il fatto che le terme, come la maggior parte degli edifici palladiani, erano simmetriche solo rispetto all'asse minore: la sezione trasversale in calce alla tavola è infatti asimmetrica.

L'interpretazione delle antiche terme data da Palladio sembrò cosí attraente e utile alle generazioni seguenti da

sfuggire a ogni critica. Gli archeologi, sapendo che al tempo di Palladio le rovine erano meglio conservate, accettarono insieme con la sua preziosa documentazione anche il suo gusto per l'ordine, e accentuarono nelle loro ricostruzioni la simmetria e la gerarchia delle parti; senza dubbio però gli antichi romani non erano stati altrettanto razionalisti.

Nelle terme e negli edifici consimili, le varie unità spaziali erano semplicemente connesse in modo ordinato: i romani prediligevano gli spazi interni costituiti da volumi o da sequenze di volumi interessanti e variati, e non si curavano troppo degli esterni. Sebbene non ricorressero come Palladio a metodi matematici per comporre piante integrate, tuttavia gli suggerirono dei metodi visuali. Spesso dal centro degli ambienti piú importanti delle terme si hanno viste su altri spazi disposti secondo un asse principale, in avanti e alle spalle di chi procede, e secondo un asse trasversale, a destra e a sinistra [92]: in questo senso, l'atrio di palazzo Chiericati [89] deriva dal frigidarium delle terme di Caracalla.

Gli schizzi liberi eseguiti da Palladio durante la preparazione del suo libro sulle terme hanno un'intonazione particolarmente romana [92]. In essi viene studiato un modo di agglomerare gli spazi intorno a un nucleo centrale che differisce radicalmente dal metodo di partizione geometrica caratteristico di Palladio. Piú che avanzare ipotesi sul metodo compositivo del progettista antico, egli descrive qui la sua esperienza del trovarsi *all'interno* dell'edificio; esperienza utilizzata nei progetti di chiese e specialmente nel Redentore [70], dove la successione di spazi coperti a volta, visualmente integrati tra loro anche se nettamente distinti, richiama le relazioni spaziali notate nella figura 92. Per esempio, la navata non si fonde con la crociera, ma anzi la separazione tra i due ambienti è messa in risalto e la navata è sentita come un volume autonomo, analogamente ai frigidaria delle terme di Caracalla e di Diocleziano.

Se le novità introdotte da Palladio nella disposizione degli spazi interni gli furono suggerite dalla conoscenza delle antiche terme, le nuove idee sulla composizione delle

masse – ossia sul modo di raggruppare piú corpi edilizi – gli furono ispirate da uno dei piú imponenti santuari del mondo antico, il tempio prenestino della Fortuna Primigenia [93]. Questo vasto complesso ellenistico, sul quale sorge l'attuale Palestrina, era addossato al fianco di una montagna: una lunga serie di rampe, terrazze e sale si susseguiva lungo il pendio montuoso, formando una monumentale sostruzione per il recinto sacro posto in sommità. Palladio disegnò piú volte il complesso, prima in un rilievo di mirabile esattezza, poi in varie ricostruzioni fantastiche. I risultati di recenti scavi – favoriti, paradossalmente, dai bombardamenti dell'ultima guerra – fanno ritenere che Palladio abbia interpretato il santuario prenestino allo stesso modo delle terme, mettendo in risalto (pur senza arrivare a un vero e proprio travisamento) un elemento centrale in corrispondenza del nucleo del complesso e un elemento culminante in sommità, dove egli pose a coronamento un grande tempio rotondo. In questo punto vi sono in effetti le fondazioni di un tempio alquanto piú piccolo, ma gli archeologi italiani ritengono che esso fosse in gran parte nascosto dall'antistante loggia a emiciclo. Un eminente studioso tedesco propende invece per l'interpretazione palladiana, in base a considerazioni estetiche e simboliche che richiamano il vecchio detto « se non è vero, è ben trovato ».

In ogni caso, la fantasia di Palladio ci interessa piú della sua precisione antiquaria. Probabilmente egli fu attirato a Preneste dal desiderio di trovare utili esempi per le sue ville disposte su pendii collinari e destinate a piú funzioni, e dal fatto che mancavano precedenti del genere nel Medioevo e nel Rinascimento. Come già nel caso delle terme, « scoprendo » il monumento adatto Palladio trovò una risposta ai suoi problemi, oltre che un ambiente archeologico da ricostruire. Il santuario prenestino gli suggerí infatti quei modi di trasformare visivamente la pendice di un colle e quei sistemi funzionali e strutturali di accesso a una posizione dominante che avrebbero trionfato nell'esempio piú schietto di applicazione del principio « ieratico »: il progetto della villa Trissino a Meledo [35]. Questo progetto era destinato a diventare una delle ope-

re piú feconde di Palladio e a lasciar tracce nella chiesa del Collège des Quatre Nations eretta dal Le Vau a Parigi, nel castello di Blenheim del Vanbrugh e forse anche nella sistemazione berniniana di piazza San Pietro. Fra le invenzioni palladiane derivate dal tempio della Fortuna vi sono inoltre i portici a colonne architravate di tipo greco [29], di cui nel Rinascimento si conoscevano pochissimi esempi antichi.

Nei primi anni del secolo anche Bramante, impegnato a trasformare la pendice del colle Vaticano nel cortile del Belvedere, si era ispirato al complesso prenestino, adottandone le rampe, le terrazze e l'emiciclo in sommità. Tuttavia egli non fu attratto come Palladio dagli ariosi e leggeri colonnati, essendo piuttosto alla ricerca di effetti volumetrici: ogni grande architetto scopre una *sua* antichità.

In un solo caso l'antichità di Palladio coincise con quella dei dotti umanisti, con un'antichità colta e archeologica, rivolta al passato piuttosto che aperta al presente: e fu nel progetto di un teatro con annesse sale di riunione, commesso a Palladio dai suoi colleghi dell'Accademia Olimpica di Vicenza. Come tutti i teatri rinascimentali che lo precedettero, anche il teatro Olimpico [94, 95] è interamente in legno. Quei teatri sono andati perduti, e la stessa sorte è toccata all'unico esempio in pietra costruito dal Falconetto a Loreo per Alvise Cornaro (1528); il teatro Olimpico ci è stato conservato in parte per puro caso, in parte perché è l'unico teatro del Rinascimento costruito e mantenuto in efficienza da un'istituzione stabile, che conta oggi piú di quattro secoli di vita.

Il teatro rinascimentale sostituí nel corso del secolo XV i misteri e le sacre rappresentazioni medievali, assumendo due forme distinte: lo spettacolo popolare, per lo piú comico e spesso dialettale, e il dramma umanistico ad uso dei « signori » e degli intellettuali, quasi sempre tragico e ispirato ai modelli greci. Fu appunto questo filone umanistico a far nascere l'interesse per un ambiente architettonico destinato ad accogliere dapprima i soli attori e in seguito, sul finire del Quattrocento, anche il pubblico. Alcuni fra i primi progetti di scenografie, provenienti dalla cerchia milanese di Bramante, risalgono all'ultimo decennio del secolo. Com'era naturale in un clima umanistico, al tentativo di rinnovare il dramma classico si accompagnava quello di ricreare la scenografia degli antichi: e anche qui, come in quasi tutti gli altri casi di rinascita classica, la principale fonte scritta era costituita da Vitruvio. Il suo testo, sempre poco chiaro, è piú impervio del solito nei passi riguardanti il teatro; tuttavia la sua descrizione della scena prospettica illusionistica, che assecondava il gusto per la prospettiva tipico del primo Rinascimento, condusse a una formula – elaborata dal Peruzzi e illustrata da Serlio – in cui i fondali dietro il palcoscenico (strade cittadine, oppure paesaggi nei drammi pastorali) apparivano quanto piú possibile realistici grazie ad artifici di scorcio prospettico. Mentre i primi architetti si limitarono a occuparsi del palcoscenico e degli scenari, Palladio, con la sua mentalità piú propriamente archeologica, si propose di far rivivere l'intero edificio valendosi della sua conoscenza dei resti degli antichi teatri.

Il primo segno del suo interesse per l'architettura teatrale è dato dalla ricostruzione del teatro vitruviano condotta per l'edizione di Daniele Barbaro (1556) in base allo studio dei ruderi esistenti a Verona, a Roma, a Pola e soprattutto nella stessa Vicenza nel teatro di Berga, ora completamente nascosto. Le illustrazioni, attribuite da Barbaro a Palladio, potrebbero essere al tempo stesso studi preliminari per l'Olimpico e ricostruzioni delle rovine del teatro di Berga. Le prospettive di strade visibili entro le arcate dei prospetti non sono dello stesso tipo di quelle dell'Olimpico, bensí dipinte – come risulta dalla pianta – su fondali inseriti nelle arcate. In conformità delle prescrizioni vitruviane, i fondali hanno tre facce e possono essere girati per i cambiamenti di scena. Piú tardi gli archeologi dimostrarono che Palladio aveva frainteso il testo: gli scenari non andavano disposti nei vani del proscenio, o dietro di essi come nel teatro Olimpico, ma tra un vano e l'altro. Tuttavia l'amalgama delle varie fonti in contrasto attuato da Palladio rappresentava a quel tempo l'interpretazione scientificamente piú plausibile.

Negli anni successivi Palladio ebbe modo di mettere in pratica le sue teorie. Sul finire degli anni '50 l'Accademia

patrocinò un ciclo di complesse rappresentazioni teatrali: Palladio non collaborò alla prima di esse, ma nel 1561 fu incaricato di erigere nella sala maggiore della Basilica un teatro per la rappresentazione dell'*Amor costante* di Piccolomini. L'anno seguente, la tragedia *Sofonisba* di Trissino fu rappresentata su un palcoscenico ancor piú grande, capace di accogliere un'ottantina di attori, con prospettive sia urbane che rustiche, questa volta a tre dimensioni. Entrambe le costruzioni, riprodotte in affreschi eseguiti sullo scorcio del secolo, precorrono lo schema dell'Olimpico, anche se è diverso il tipo di proscenio; a parte la mancanza di una copertura, la loro costruzione non dev'essere risultata meno dispendiosa. Nulla è rimasto di un altro teatro eretto nel 1564-65 per la Compagnia della Calza degli Accesi nel chiostro del monastero della Carità a Venezia, al quale Palladio stava ancora lavorando in quegli anni. Sappiamo solo dal Vasari che il teatro somigliava al Colosseo e che per esso Federico Zuccari aveva dipinto dodici « storie », da collocare probabilmente nei riquadri del proscenio. Il richiamo al Colosseo fa pensare a una facciata esterna a quattro ordini, che manca nel teatro Olimpico, dove i prospetti esterni furono rimessi al caso e vennero nascosti dagli edifici circostanti.

Nel 1579 l'Accademia deliberò di edificare coi contributi dei suoi membri un teatro permanente. Nel febbraio del 1580 la Comunità vicentina cedette l'area e subito i lavori ebbero inizio, secondo un modello già predisposto da Palladio. Ci è stato conservato un disegno di sua mano [94] che mostra due versioni alternative del proscenio e una sezione della cavea: il progetto realizzato è assai prossimo alla variante di destra, nonostante parecchie modifiche, alcune delle quali apportate probabilmente dallo stesso Palladio, dato che alla sua morte (agosto 1580) l'edificio era già costruito in gran parte. I fondali prospettici non furono realizzati nella prima fase, per mancanza dell'area corrispondente, acquistata piú tardi; essi furono progettati e costruiti nel 1584-85 dallo Scamozzi, che probabilmente per migliorarne la visibilità aumentò l'altezza delle porte laterali [95]. Le figure allegoriche previste nel disegno di Palladio furono sostituite dai ritratti eroizzati degli

accademici, in seguito a una deliberazione presa nella primavera del 1580, e cioè proprio mentre i nobili vicentini dovevano lasciare ogni speranza di diventare eroi nella realtà.

Nei suoi ultimi mesi di vita Palladio non poté seguire da vicino i lavori, e i suoi successori presero alcune decisioni inopportune. Il soffitto che sovrasta il palcoscenico, nello stile cosiddetto « alla ducale », è incongruo, mentre altre parti, come la zona di passaggio dalla scena alla cavea, sembrano essere state lasciate al caso. Ma il teatro è ancora capace di colpire la fantasia del visitatore, trasportandolo in un mondo scomparso; e soprattutto è riuscito a mantenere in vita lo stesso clima del Rinascimento, attirando tutti gli anni gente di ogni nazionalità ad assistere, dalle sue gradinate classicamente scomode, alla rappresentazione di drammi classici. Senza il teatro Olimpico, oggi Sofocle e Racine non sarebbero rappresentati a Vicenza, o almeno non vi richiamerebbero spettatori da tutto il mondo.

Nell'evoluzione della specie teatrale il teatro archeologico di Palladio rappresentò un mutante incapace di adattamento, destinato a estinguersi di fronte alle innovazioni introdotte contemporaneamente a Firenze: teatri costituiti da normali sale rettangolari con proscenio formato da un arco, scena chiusa sul davanti da un sipario e un retrostante spazio libero per gli scenari. Dopo il 1580 lo spirito umanistico che aveva dato vita all'Accademia Olimpica e al suo teatro passò in secondo piano, per capacità creativa e per incidenza culturale, rispetto allo spirito di corte che determinò il successo della scena illusionistica secentesca, delle maschere e dell'opera. Lo stesso Palladio, a giudicare dalle altre opere tarde, aveva perduto interesse per il genere di ricostruzione letterale rappresentato dal suo teatro; per riguardo verso i colleghi accademici, egli regredí verso un momento già superato della sua evoluzione artistica.

Il teatro Olimpico non rappresenta dunque in modo tipico il rapporto di Palladio con l'antichità; nell'architettura romana egli aveva cercato soprattutto dei metodi per organizzare e integrare certi complessi di spazi e di masse,

particolarmente in composizioni centrate intorno a una zona assiale contenente gli ambienti piú importanti. Ma gli insegnamenti tratti dai romani furono solo uno stimolo a formulare certi principî che *non* emergevano evidenti dall'architettura classica, e che possiamo cosí definire:

1. Gerarchia, cioè sistematico « crescendo » dalle parti subordinate dell'edificio fino a un centro focale.
2. Integrazione, mediante la proporzionalità e in tre dimensioni, delle parti fra loro e col tutto.
3. Coordinamento tra esterni e interni mediante la proiezione dell'organismo interno sulle facciate e l'uso costante del sistema proporzionale.

L'architettura di Palladio può chiamarsi « classica »? Se questo attributo significa « nello spirito degli antichi greci e romani », esso è applicabile solo ad alcune opere come il teatro Olimpico, e anche a queste in modo approssimativo. Palladio amava i ruderi ma – come in genere accade agli innamorati – vedeva in essi solo ciò che desiderava vedere, e a modo suo. A volte, poco razionalmente, usò gli elementi dell'architettura antica in modo pittorico anziché tettonico: dall'ammirazione per il portico antistante al tempio classico nacque in lui il desiderio di adoperarlo nelle sue ville o di sezionarlo e applicarne le singole parti alle facciate delle sue chiese; nelle ultime facciate vicentine usò gli ordini come se fossero tocchi di pennello. Ma fu anche un teorico di grande vigore, capace d'imporre nella progettazione architettonica un metodo che ha influito per quattro secoli (sia pure in forma attenuata) sull'architettura occidentale e che ci appare oggi particolarmente valido. Egli dunque non fu classico nel senso di aver fatto rivivere gli antichi; o almeno lo fu in misura minore di Bramante, del Sangallo o di Jacopo Sansovino, e forse lo fu cosí poco quanto Michelangelo.

E nemmeno fu classico come un Raffaello o un Andrea Sansovino, che fecero propria quella tradizione artistica occidentale in cui la logica e l'organizzazione formale – ossia, secondo il vocabolario critico del tempo, il « disegno » – prevalgono sui sensi. Se s'intende Palladio come un ideatore o un realizzatore di armonie, come il Palladio

dei *Quattro libri*, sembra veramente che egli appartenga a quella tradizione; ma c'è un altro Palladio, sconosciuto a molti classicisti che venerarono i suoi scritti senza mai recarsi nel Veneto: ed è il mago della luce e del colore, il Veronese dell'architettura. Non c'è piú posto per l'immagine dell'arido teorico nella coscienza di chi, varcata la soglia di San Giorgio Maggiore, viene avvolto dal fascino di uno spazio irrazionale e complesso, trasformato da una luce calda e variata in un ambiente che è nel suo genere altrettanto magico di quello di una cattedrale gotica, dissolto nelle tonalità delle vetrate multicolori. Palladio era un artista sensuale, altrettanto esperto nell'alchimia della visione quanto qualsiasi pittore veneziano del suo tempo. Gli piaceva modulare la luce, e introdusse nell'architettura valori coloristici e di superficie del tutto nuovi, oppure usò in combinazioni inedite quelli già noti. È stata appunto questa sintesi di elementi sensuali e intellettuali a rendere Palladio cosí caro a tante generazioni e a tipi cosí diversi di occidentali, a differenza di classicisti puri come Raffaello o di puri sensuali come il Veronese.

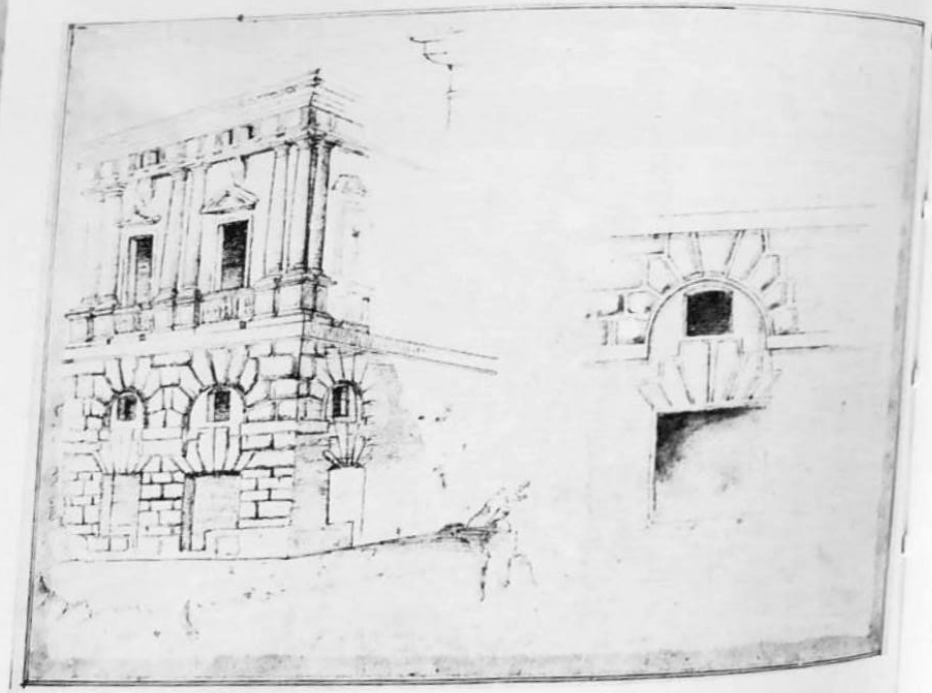
Dal Romanticismo in poi, intelletto e senso sono stati contrapposti fino al punto che l'uno sembra escludere l'altro: i classicisti sono intesi come puramente razionali e i romantici come puramente sensuali o emotivi. Ma i critici migliori di Palladio sono stati quelli che, piú vicini a lui nel tempo, erano meglio disposti ad accettare la complessità della sua opera: emerge tra loro l'artista piú fervido e piú « classico » del Seicento veneziano, Baldassarre Longhena.

Mentre Venezia continuò per secoli a vivere nell'incantesimo dell'architettura palladiana, nel resto d'Europa si ebbe nel secolo XVIII una reazione puristica contro gli eccessi e il preziosismo dell'architettura tardobarocca e rococò. I riformatori dell'età dei lumi compresero solo il Palladio razionalista dei *Quattro libri* e dei disegni (questi ultimi finiti per caso in Inghilterra, dove l'interesse per Palladio fu piú vivo e fecondo che altrove), ma ben di rado ebbero una conoscenza diretta delle sue opere. Le piú imitate fra queste, le ville, erano difficilmente accessibili, e del resto i seguaci di Palladio procuravano di eliminare

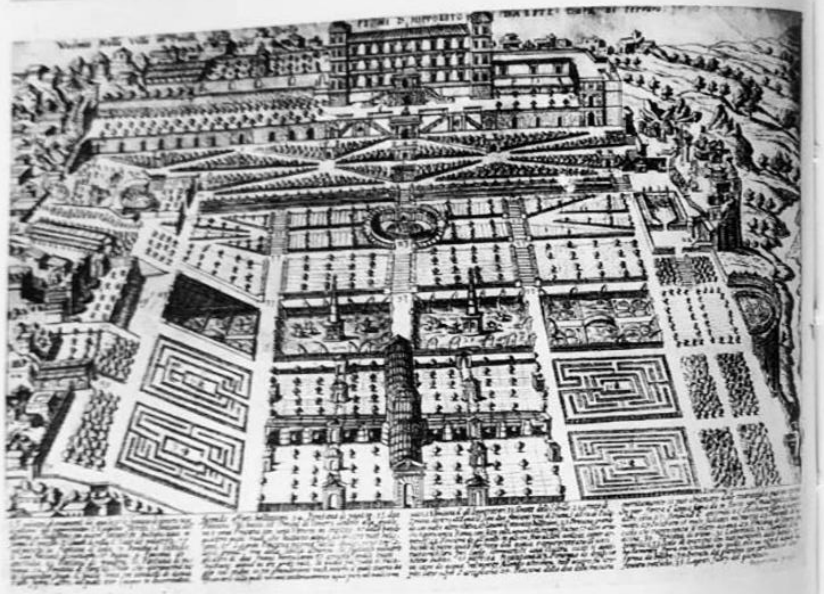
proprio quelle qualità per cui gli edifici costruiti si distinguevano dalle loro riproduzioni grafiche. Il solo critico sensibile e congeniale di Palladio nel Settecento fu un uomo in cui senso e intelletto erano associati in grado sublime: Goethe.

I neoclassicisti e i loro epigoni ottocenteschi videro in Palladio lo scopritore di una legge divina, o almeno eterna, dell'architettura; varianti semplificate del suo sistema di relazioni proporzionali e del suo metodo per coordinare tra loro pianta e alzati furono presentate come le piú consone alla costituzione fisica e psichica dell'uomo, per i loro riferimenti alle leggi eterne dell'armonia e alla struttura del corpo umano. Ma la musica e le arti figurative del nostro secolo, insieme con una piú estesa conoscenza delle culture esotiche e primitive, hanno contestato ogni fede nella naturale superiorità di certe consonanze o di certi modi di organizzazione formale. L'armonia di Palladio fu soltanto un geniale prodotto dell'Umanesimo, che un architetto di grande sensibilità seppe usare con incomparabile efficacia; per il fatto di essere stata accettata da tante generazioni successive, quest'armonia ha assunto nella pratica dell'architettura un ruolo che appare ormai insostituibile.

a Padova (G. M. F

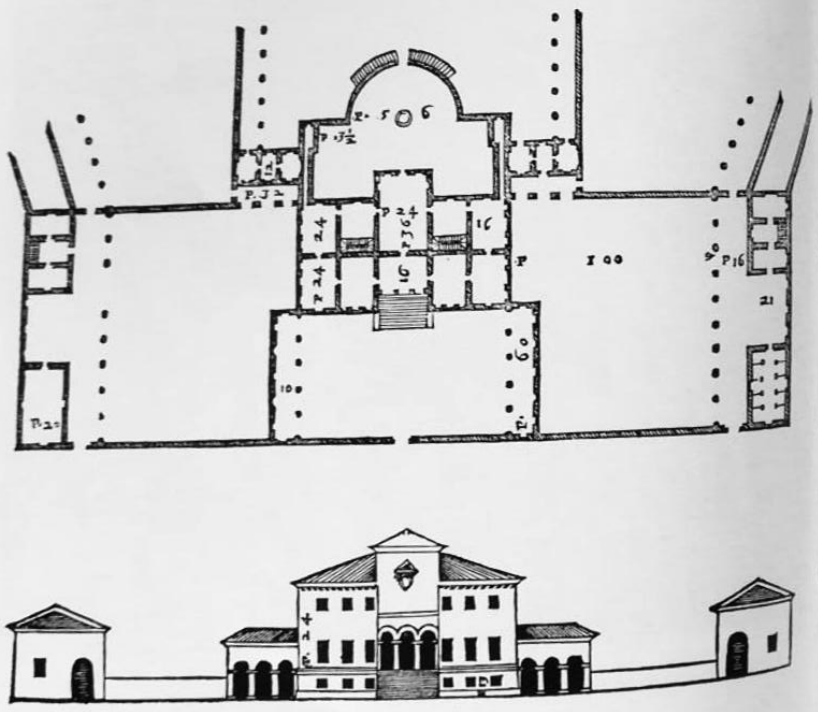


2. Villa Trissino a Cricoli, 1530-37 ca.
3. Casa di Raffaello a Roma (D. Bramante), 1513: disegno di Palladio.
4. Libreria di San Marco a Venezia (J. Sansovino), 1537.
5. Palazzo Pompei a Verona (M. Sanmicheli), 1530 ca.

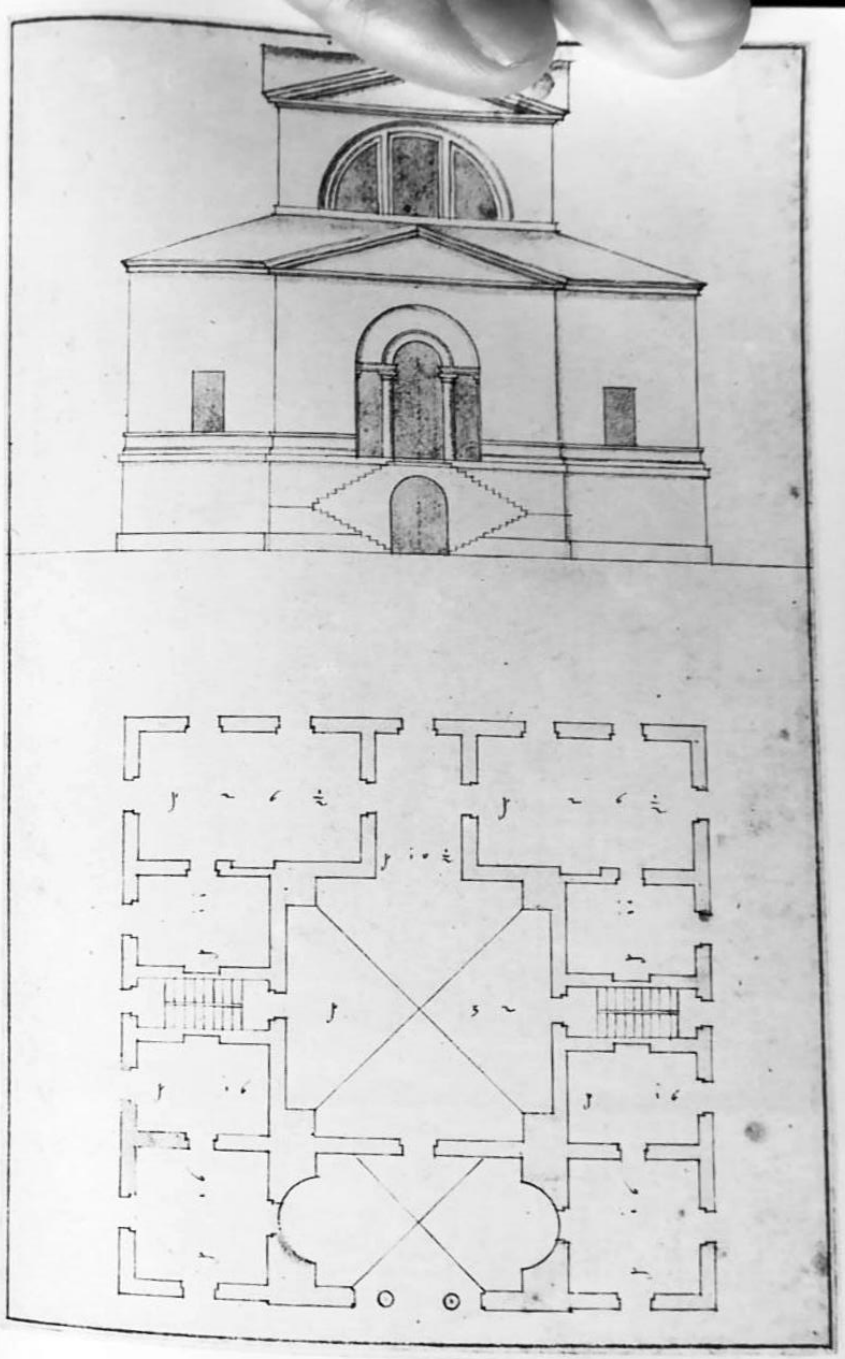


6. Villa Barbaro a Maser, 1555(?)-57.
7. Villa d'Este a Tivoli (P. Ligorio), 1560-70.

8-9. Villa Barbaro a Maser: ninfeo, e interno.



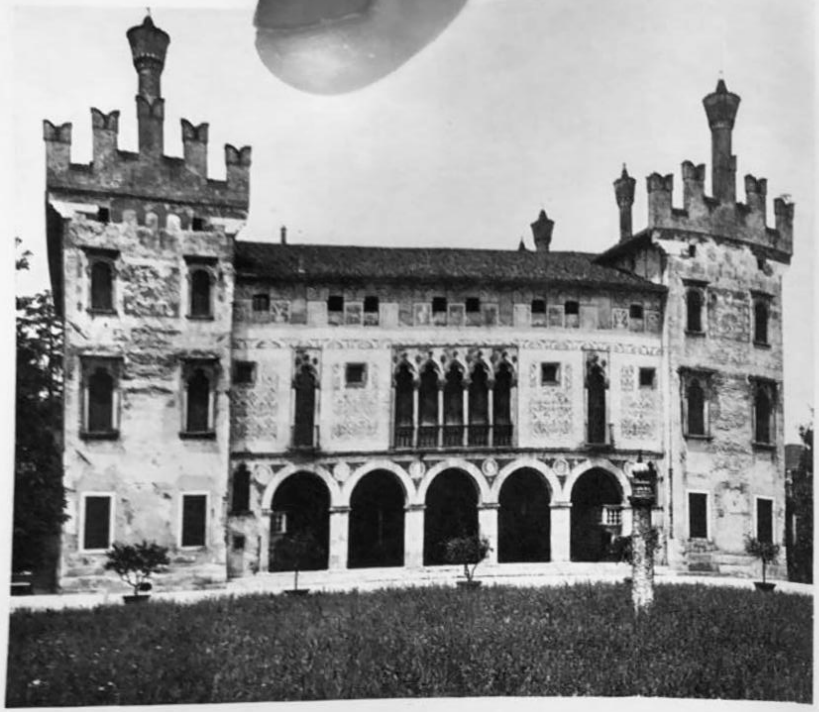
10-11. Villa Godi a Lonedo, 1538-42 ca., e pianta e prospetto dai *Quattro libri*.



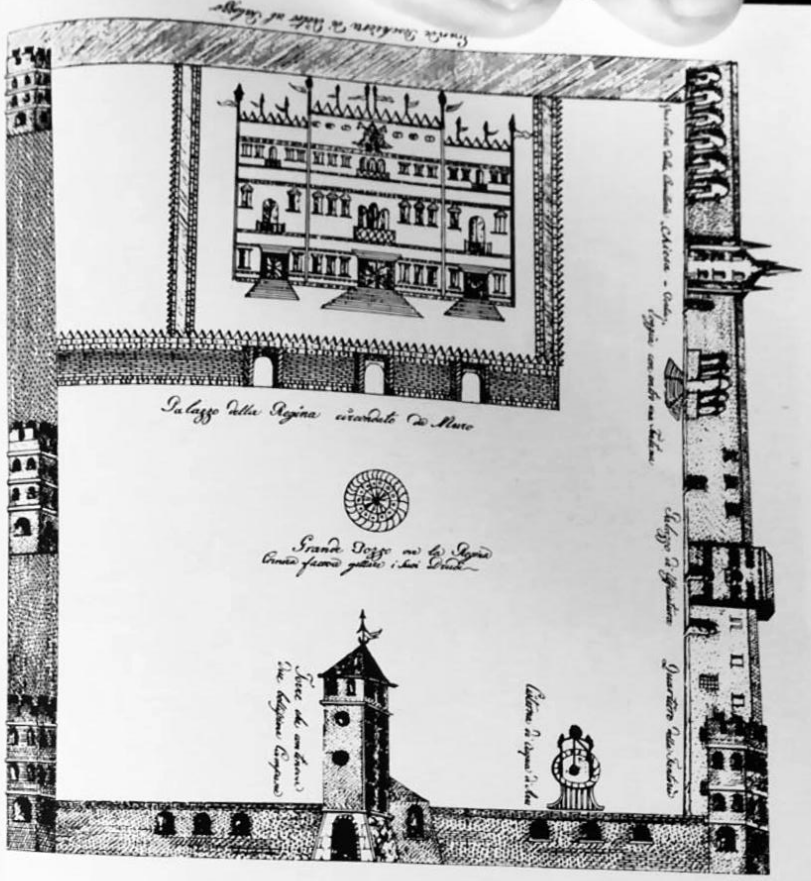
12. Progetto di villa, 1540 ca.

13. Villa Gazzotti-Marcello a Bertesina, prima del 1547.

14. Fondaco dei Turchi a Venezia, secolo XIII.

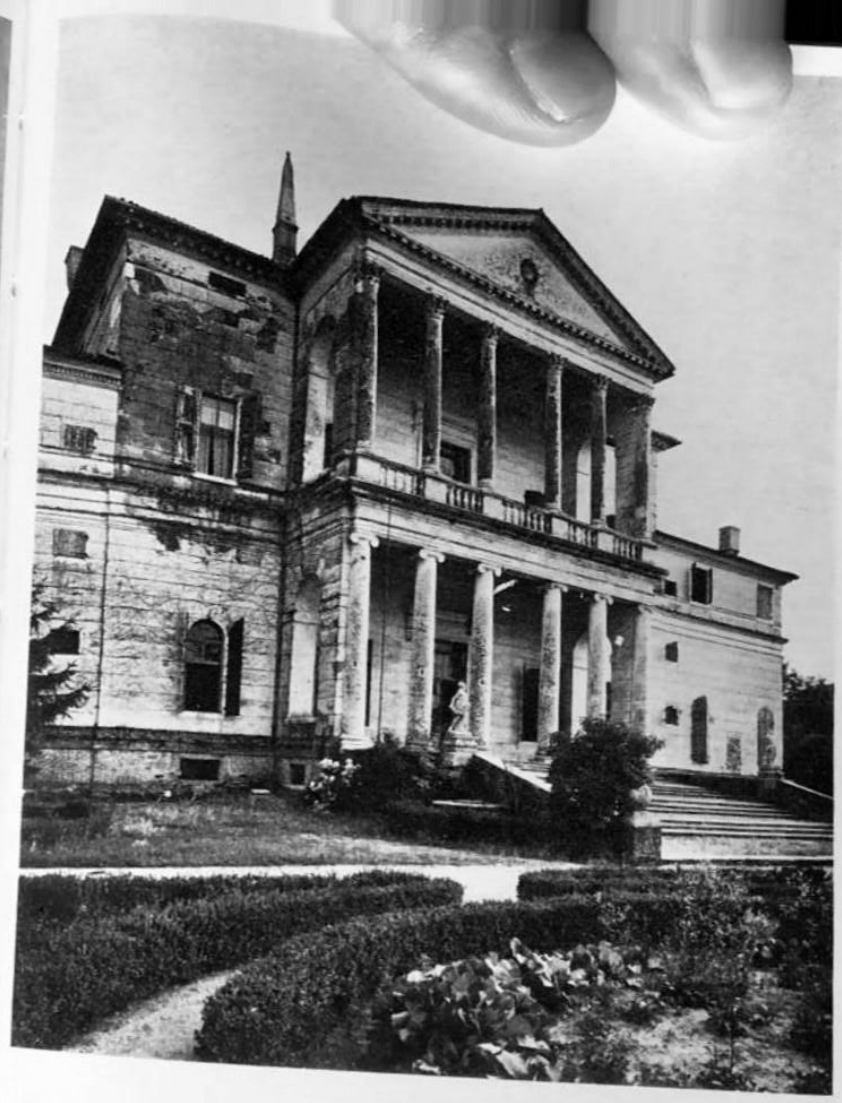


15. Villa Colleoni a Thiene, fine del secolo XV.

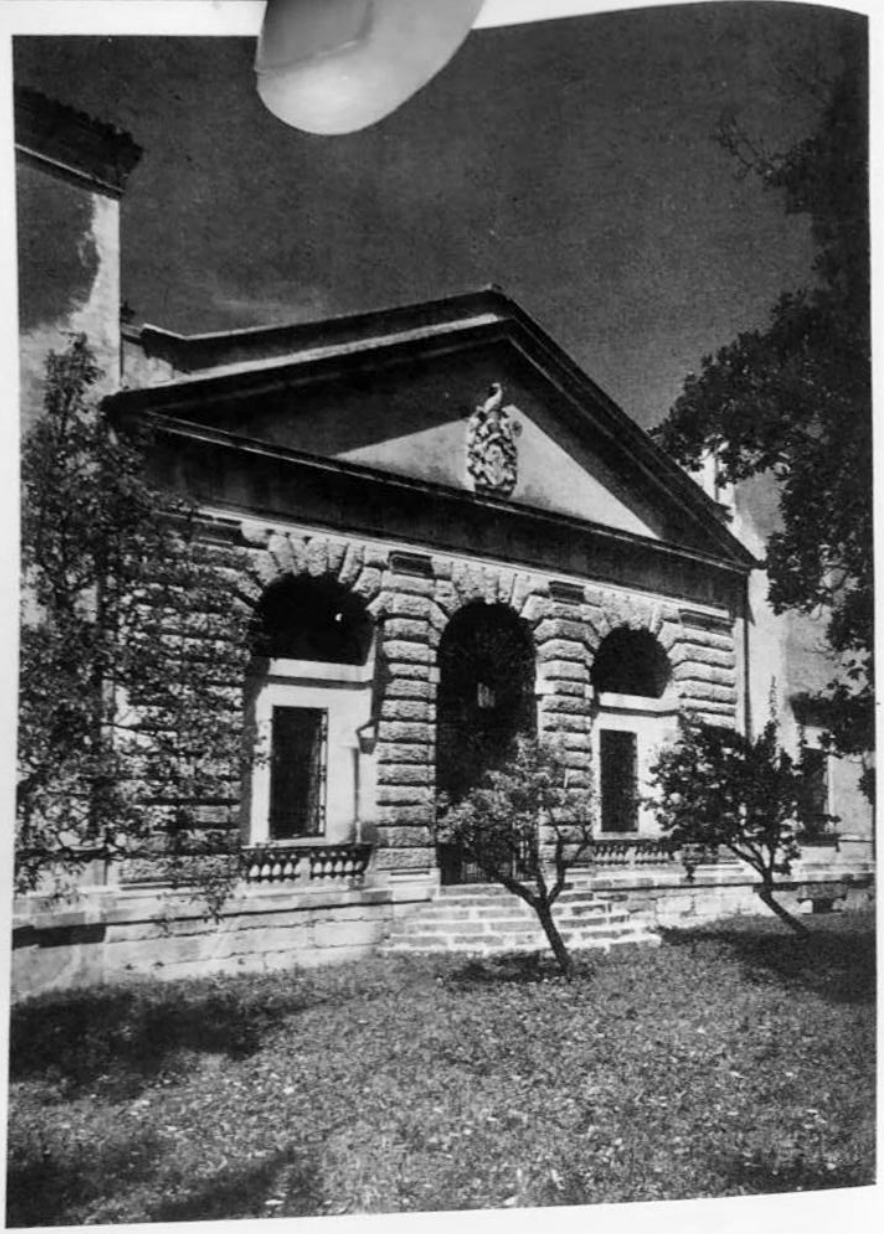


16. Villa di Caterina Cornaro («Barco della Regina») ad Altivole (Treviso), 1491.

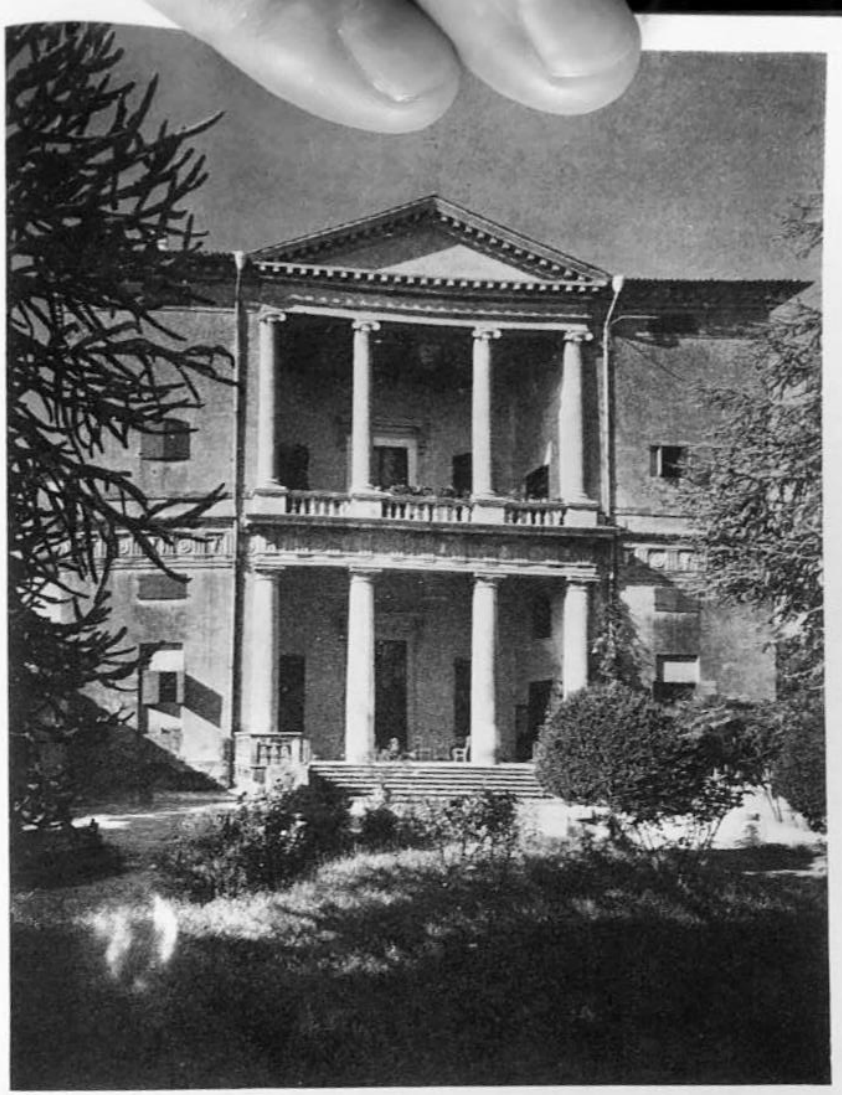
17. Villa Garzoni a Pontecasale (J. Sansovino), 1540-50.



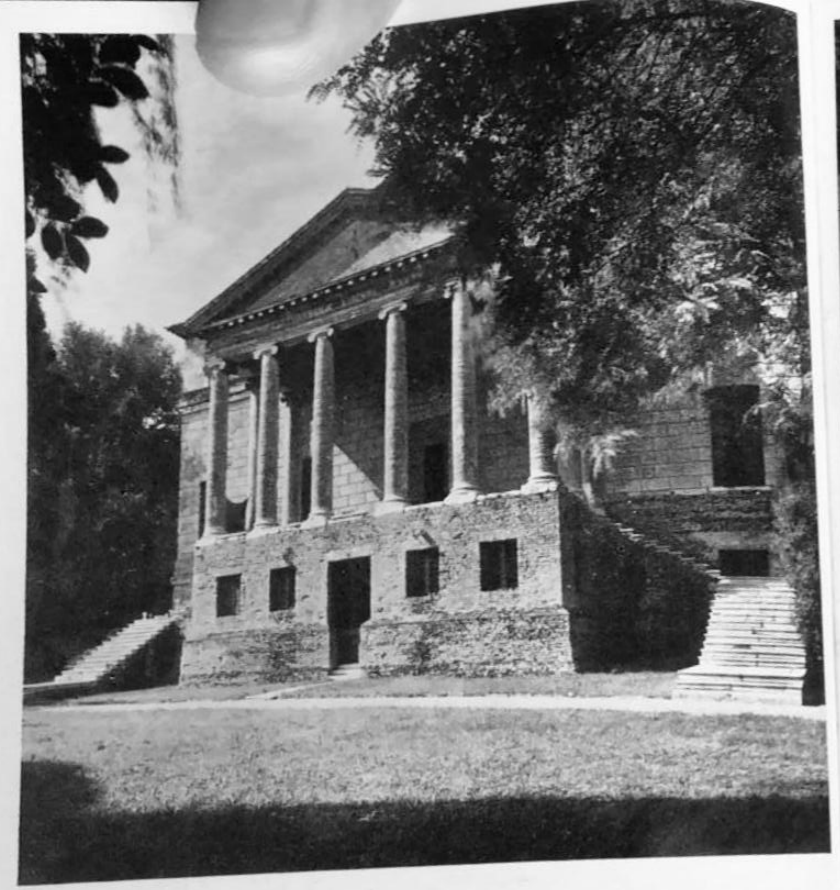
18. Villa Cornaro a Piombino Dese, 1560-65 ca.

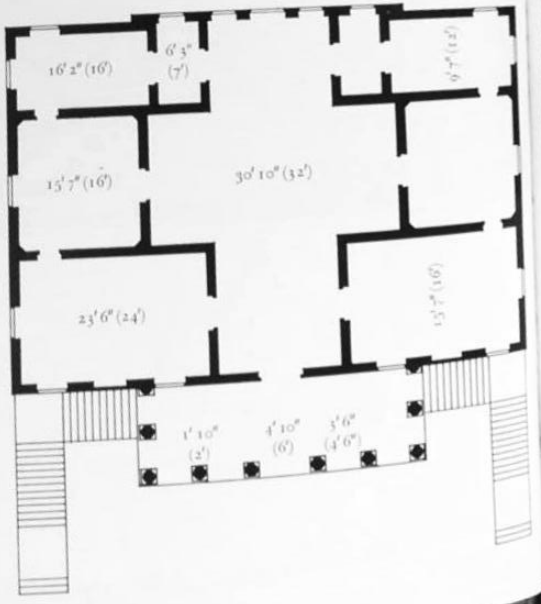


19. Villa Pisani a Bagnolo, 1544 sgg.

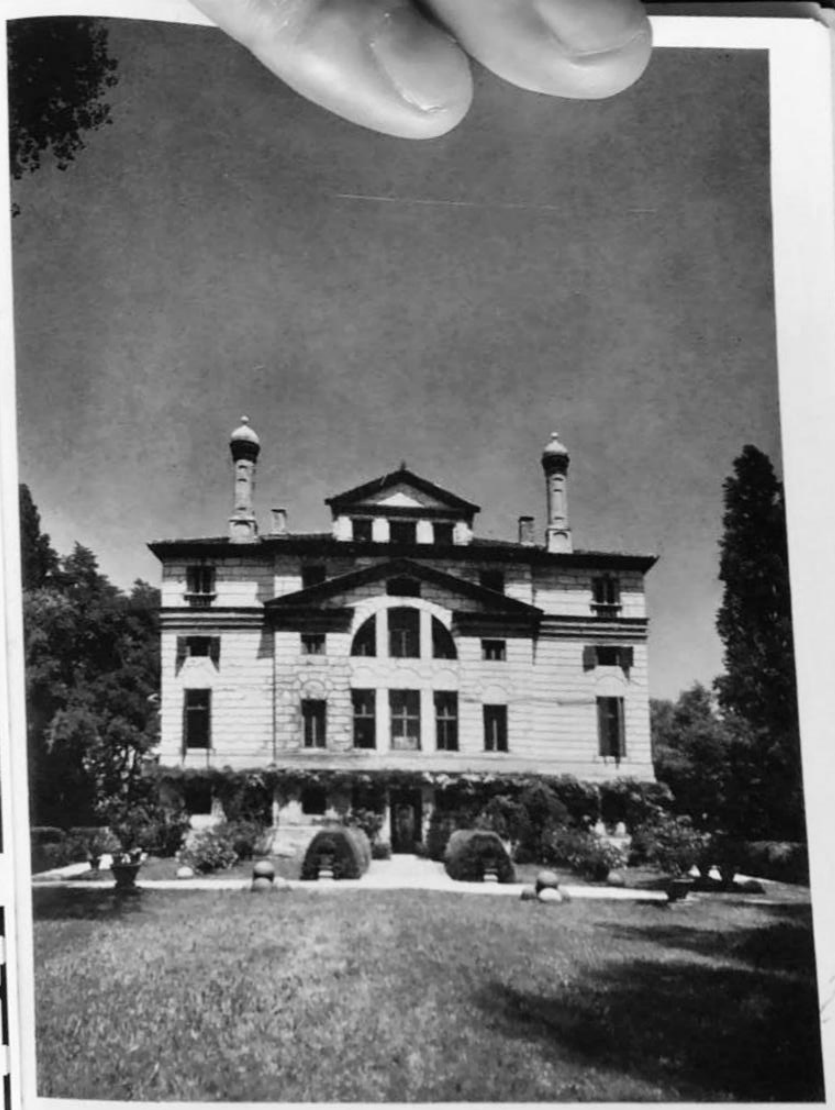


20. Villa Pisani a Montagnana: facciata verso il giardino, 1553-55 ca.





21-22. Villa Foscari alla Malcontenta presso Mira: fronte verso il fiume, prima del 1560, e pianta dai *Quattro libri* (con misure in piedi veneziani tra parentesi).

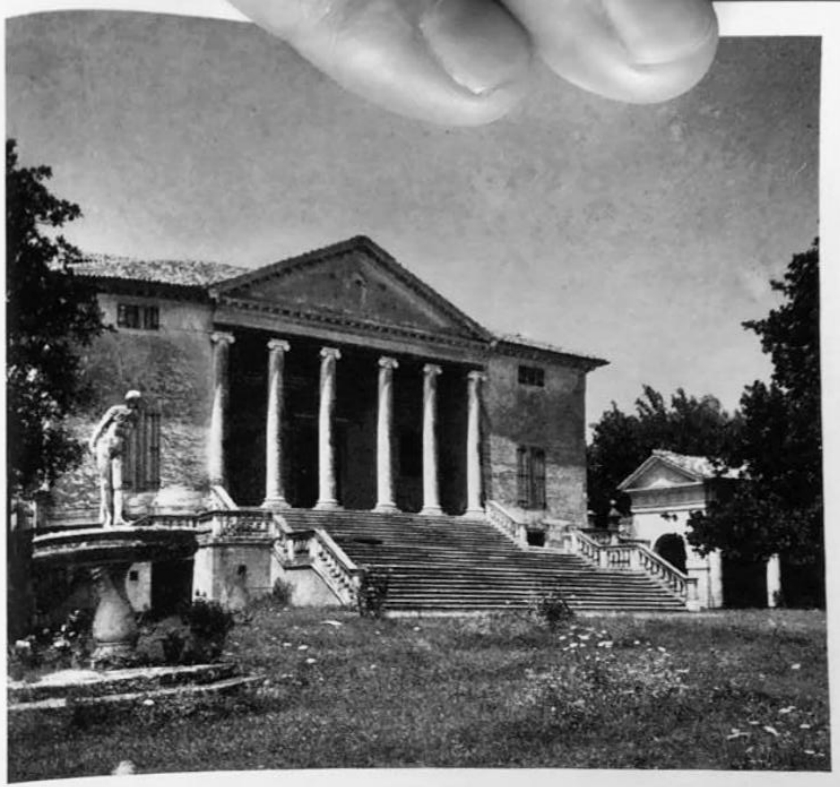


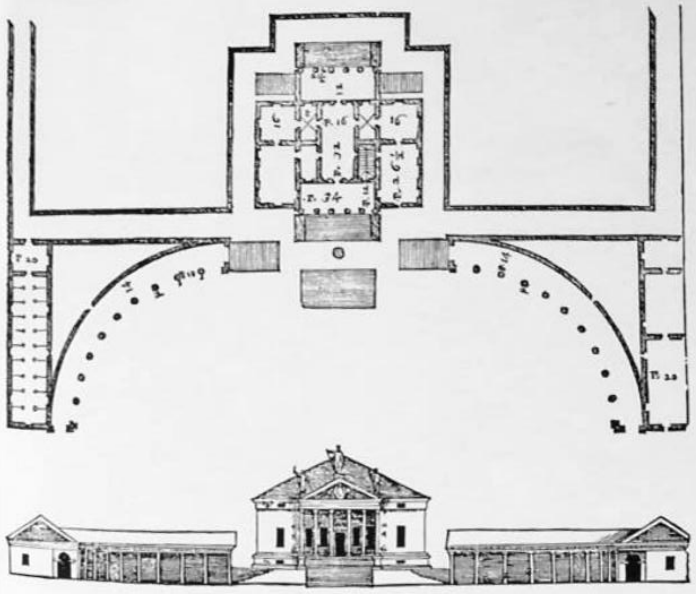
23. Villa Foscari: fronte posteriore.

24. Villa Foscari: interno.

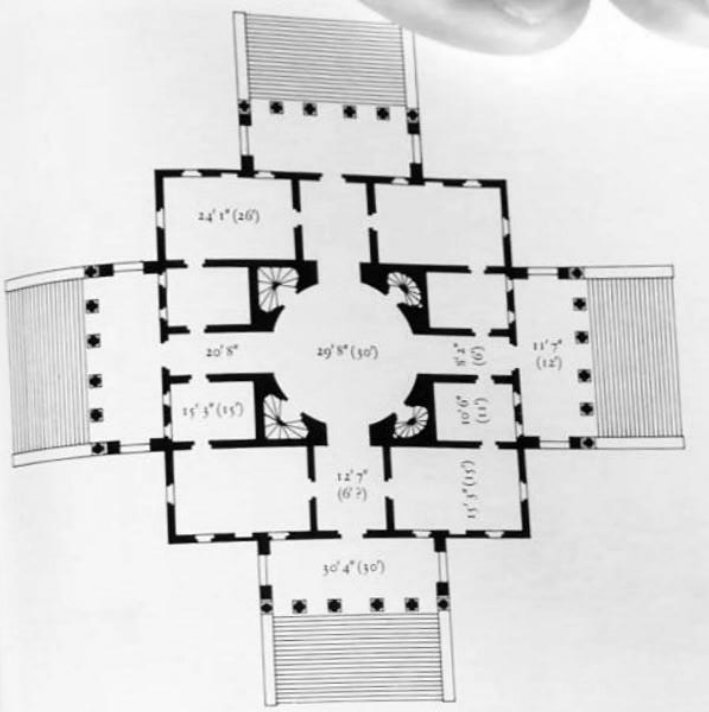
25. Villa Poiana a Poiana Maggiore: ingresso, 1545-55 ca.
26. Villa Emo a Fanzolo: corpo centrale, fine del decennio 1550-60 (?).

27. Villa Emo: porticato.



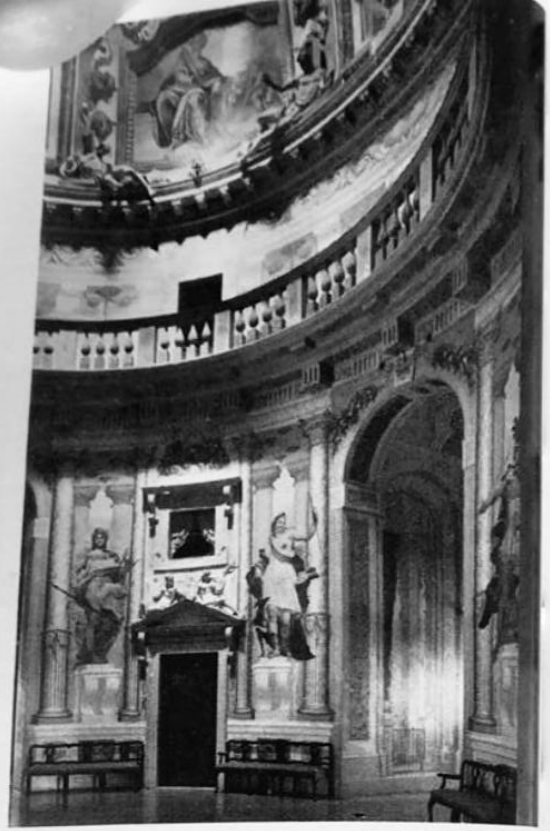


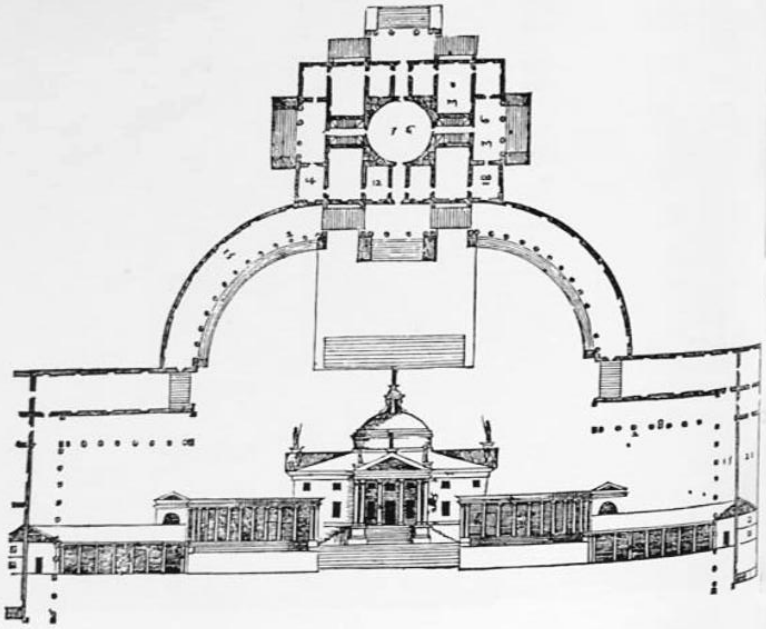
28-29. Villa Badoer a Fratta Polesine, 1554-63, e pianta e prospetto dai *Quattro libri*.

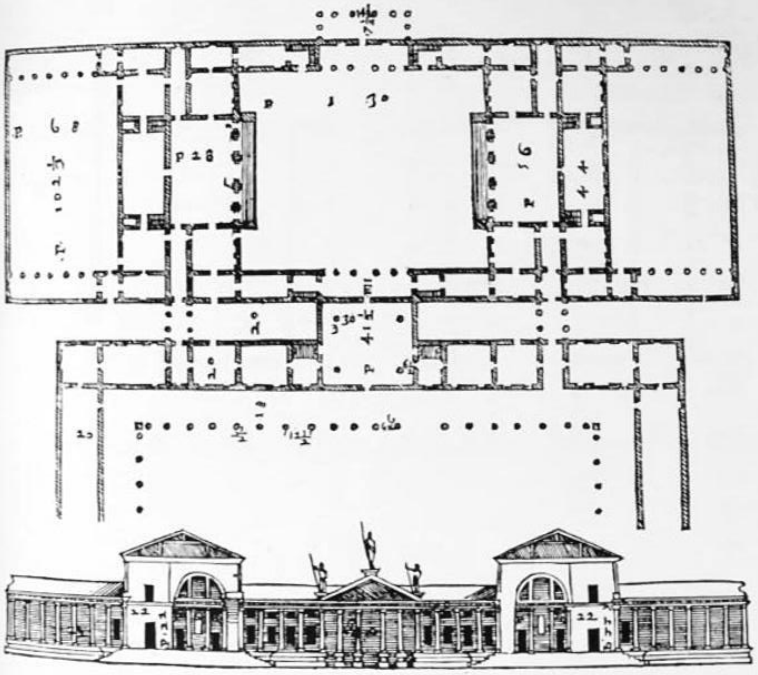


30. Villa Sarego a Santa Sofia di Pedemonte: parte realizzata del cortile, 1568-69 ca.
31. La Rotonda presso Vicenza, 1566-70.

32-33. La Rotonda: pianta dai *Quattro libri* (con misure in piedi veneziani tra parentesi), e vista dal basso.

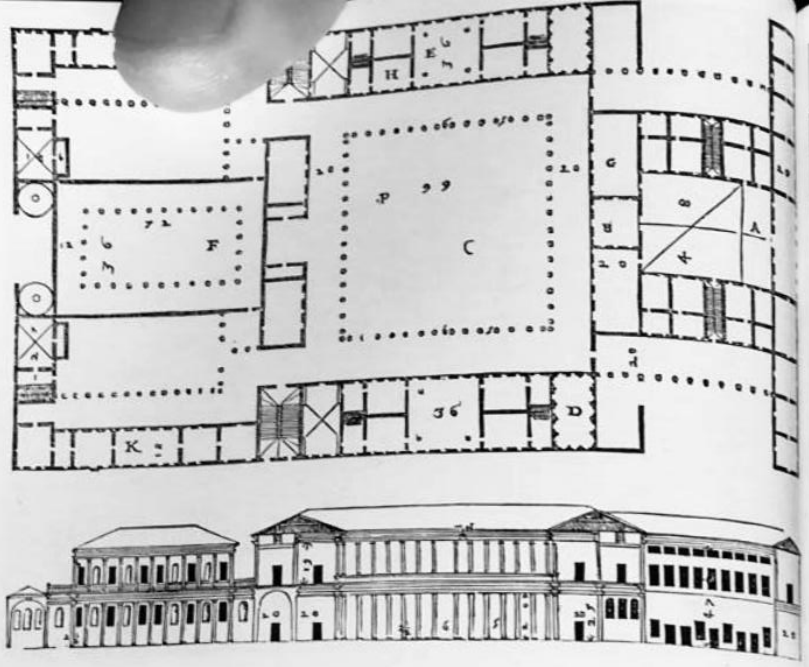






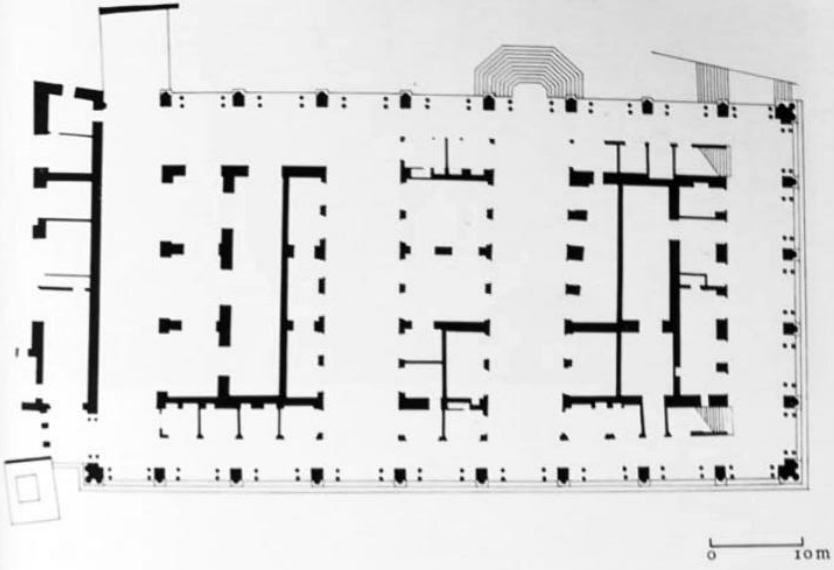
34. La Rotonda: interno della sala centrale a cupola.
35. Villa Trissino a Meledo: pianta e prospetto dai *Quattro libri*.

36-37. Villa Thiene a Quinto Vicentino: l'unico padiglione realizzato, prima del 1550, e pianta e prospetto dai *Quattro libri*.



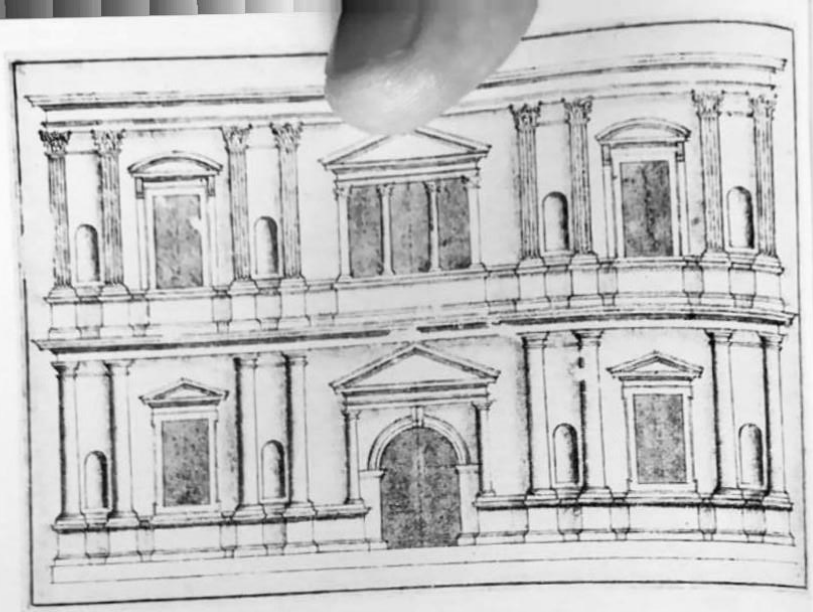
A, Atrio.
B, Tablino.
C. Peristilio.
D, Salotti corinzi.
E, Salotti di quattro colonne.
F, Basilica.
G, Luoghi per l'estate.
H, Stanze.
K, Librerie.

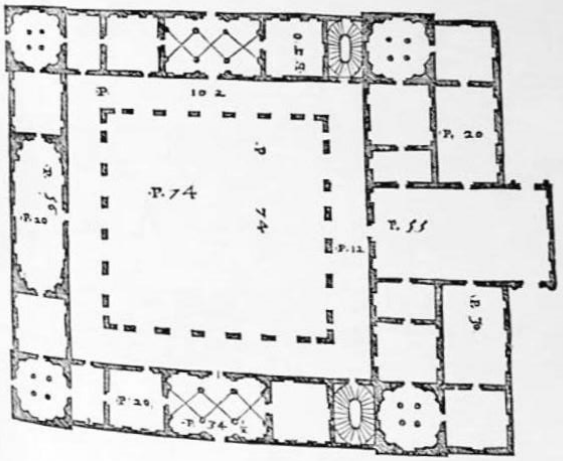
38. Interpretazione palladiana della casa dei Romani, dai *Quattro libri.*

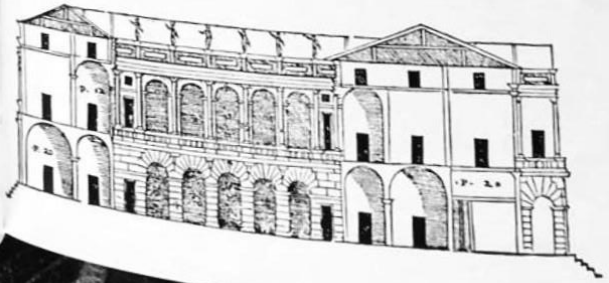


39-40. La Basilica di Vicenza dalla piazza dei Signori, 1549, e pianta.

42. La Basilica: loggiato superiore.



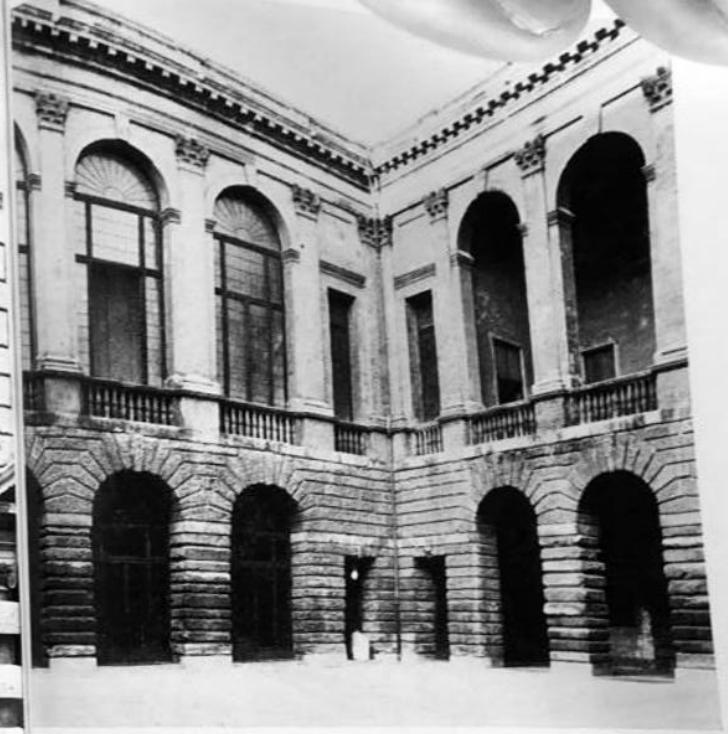


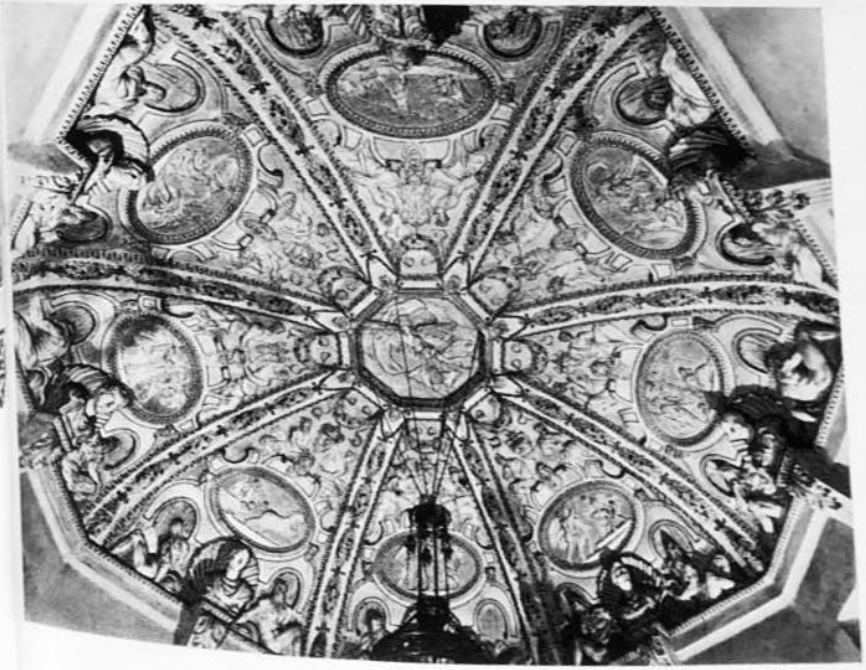


43. Progetto di palazzo, 1540 ca.
44. Casa Civena a Vicenza, 1540-46.

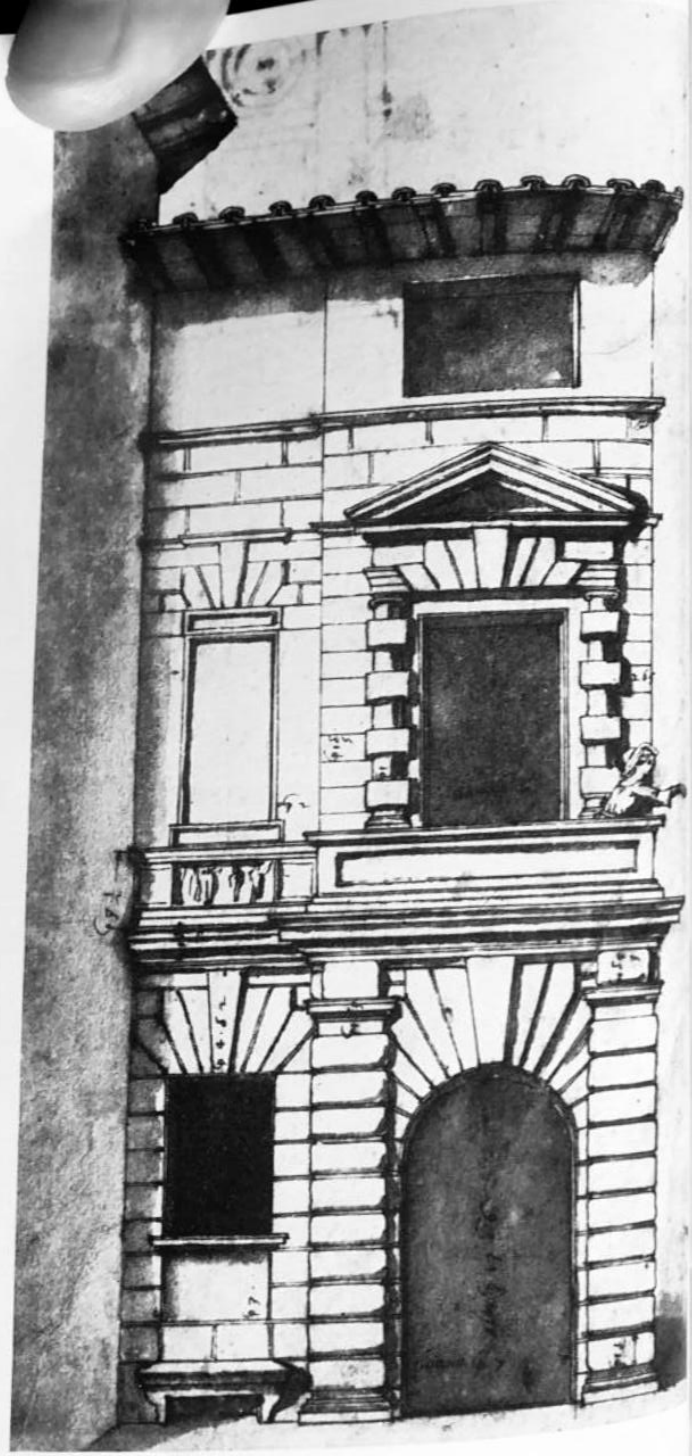
45-46. Palazzo Thiene a Vicenza: facciata est, 1545-50 ca., e pianta e sezione dai *Quattro libri*.

47. Palazzo Thiene: particolare della facciata.

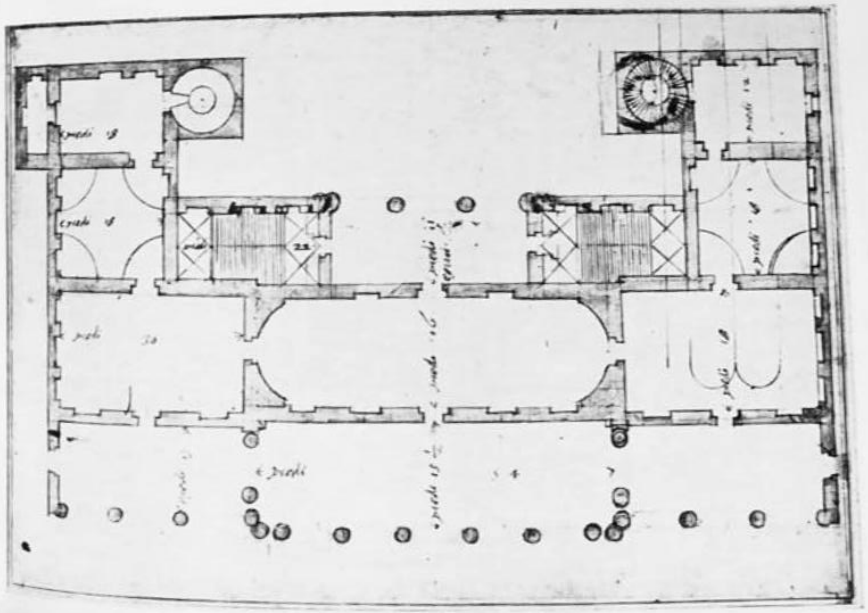




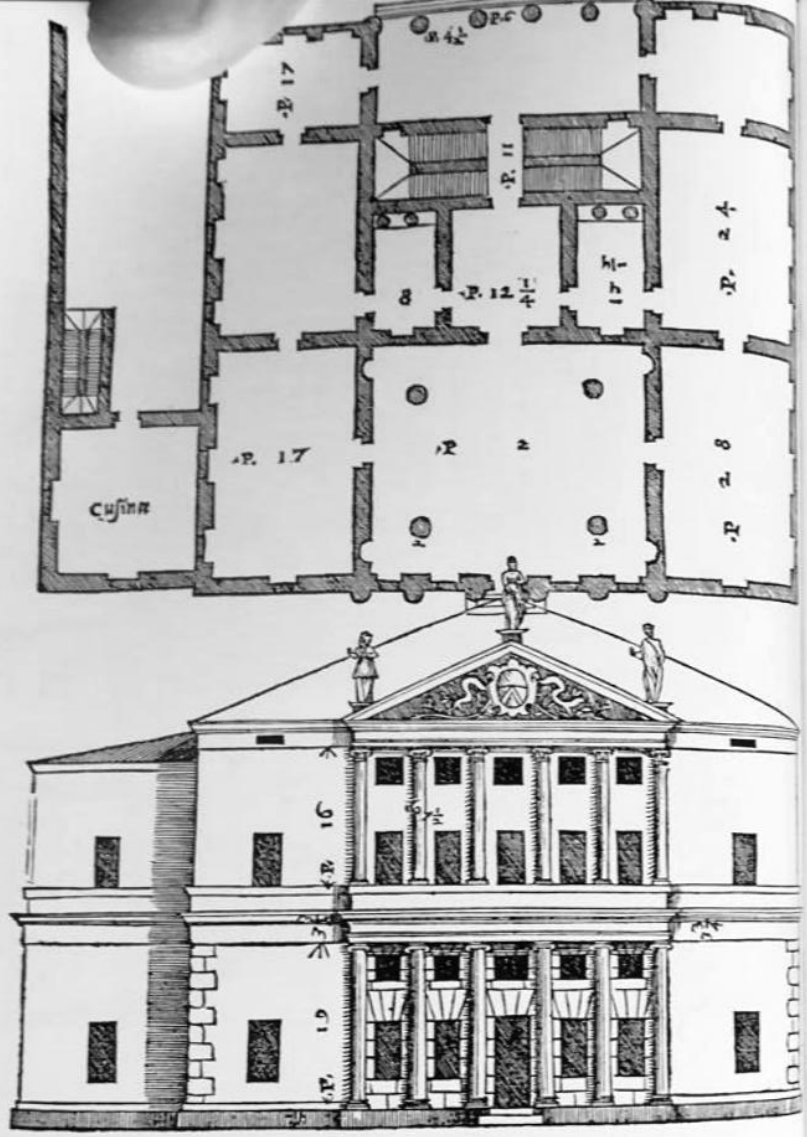
48-49. Palazzo Thiene: parti realizzate del cortile, e interno.



50. Progetto di casa a Roma (G. Romano; copia di G. A. Dosio).



51-52. Palazzo Chiericati a Vicenza, 1550, e pianta originale.

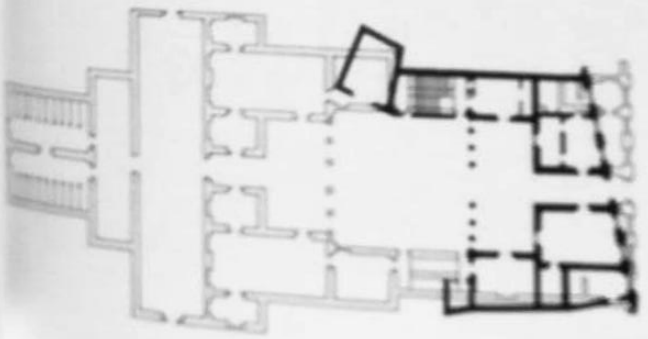


53. Palazzo Antonini a Udine, 1556; pianta e prospetto dai *Quattro libri*.

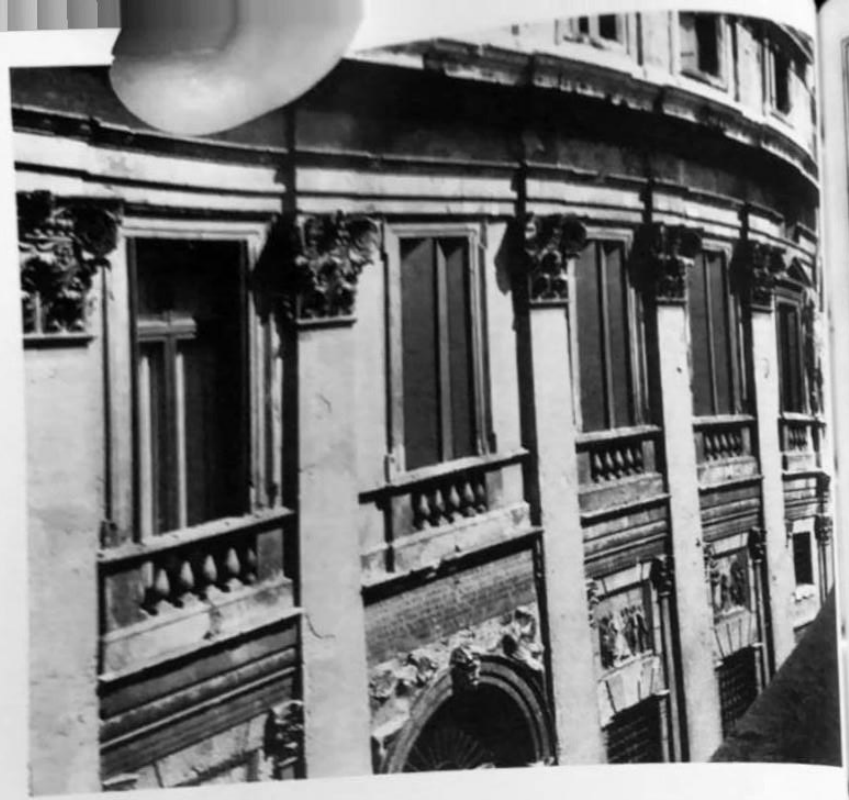
Pianta → DOMUS ROMANA
Prospetto → Palazzo CAPRINI

54. Palazzo di Iseppo Porto a Vicenza, prima del 1552.

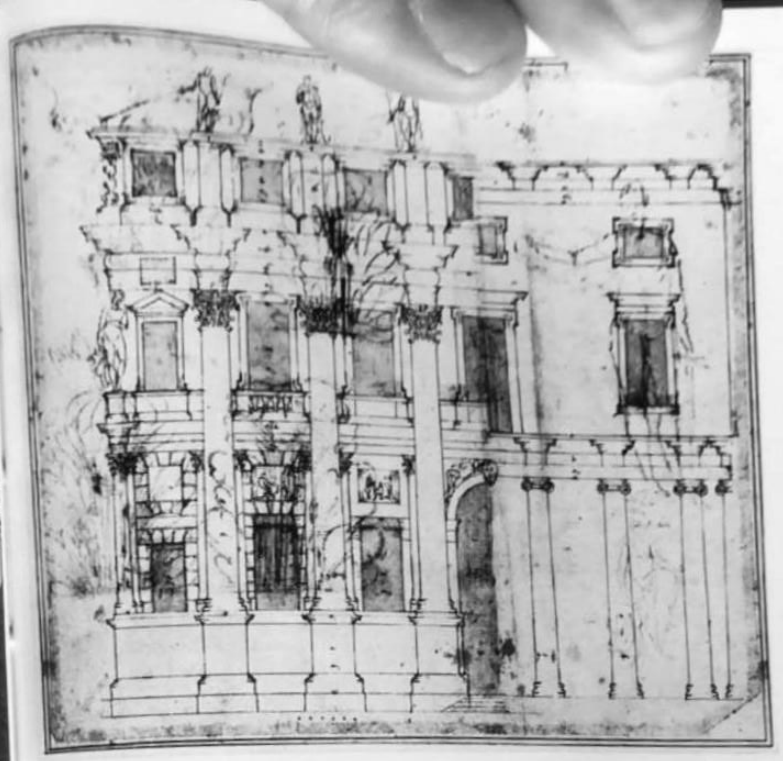
55-56. Palazzo di Iseppo Porto: pianta e sezione dai *Quattro libri*, e l'attu

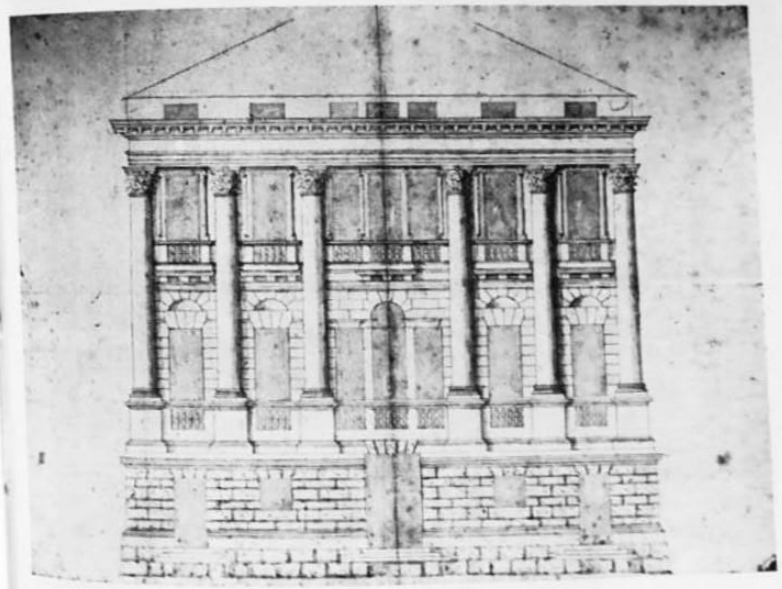


57-58. Palazzo Valmarana a Vicenza, 1565-66, e pianta dell'edificio realizzato (in nero) e pianta progettata da Palladio.



59. Palazzo Valmarana: particolare della facciata.





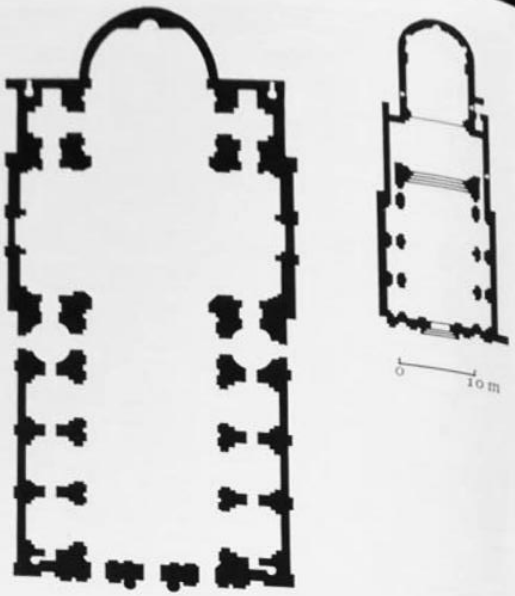
60. Palazzo Valmarana: prospetto originale della facciata e del cortile.
61. Progetto di palazzo, 1570 ca. (?).

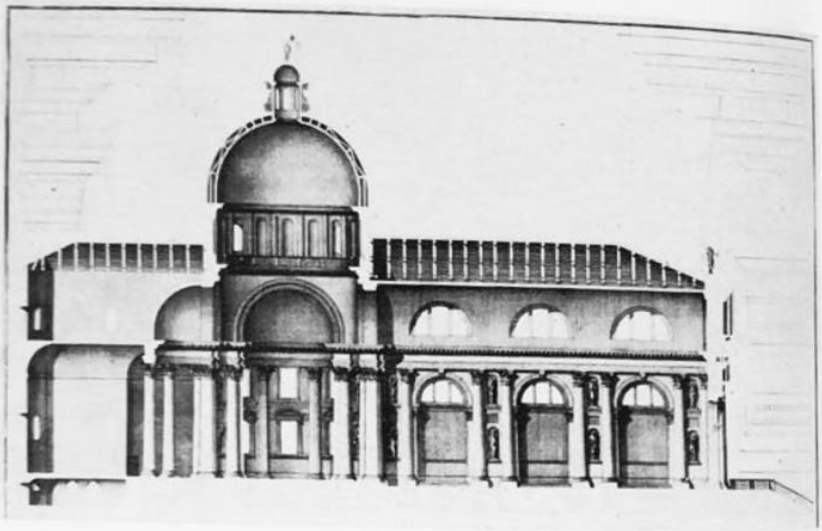
62-63. Palazzo Barbarano a Vicenza, 1570-71, e particolare della facciata.

64. Palazzo Porto-Breganze a Vicenza, 1570-80.

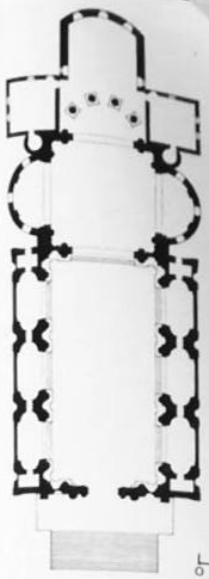
65-66. Loggia del Capitaniato a Vicenza, 1571: vista dalla Basilica, e facciata est.

67. Loggia del Capitaniato: particolare della facciata.

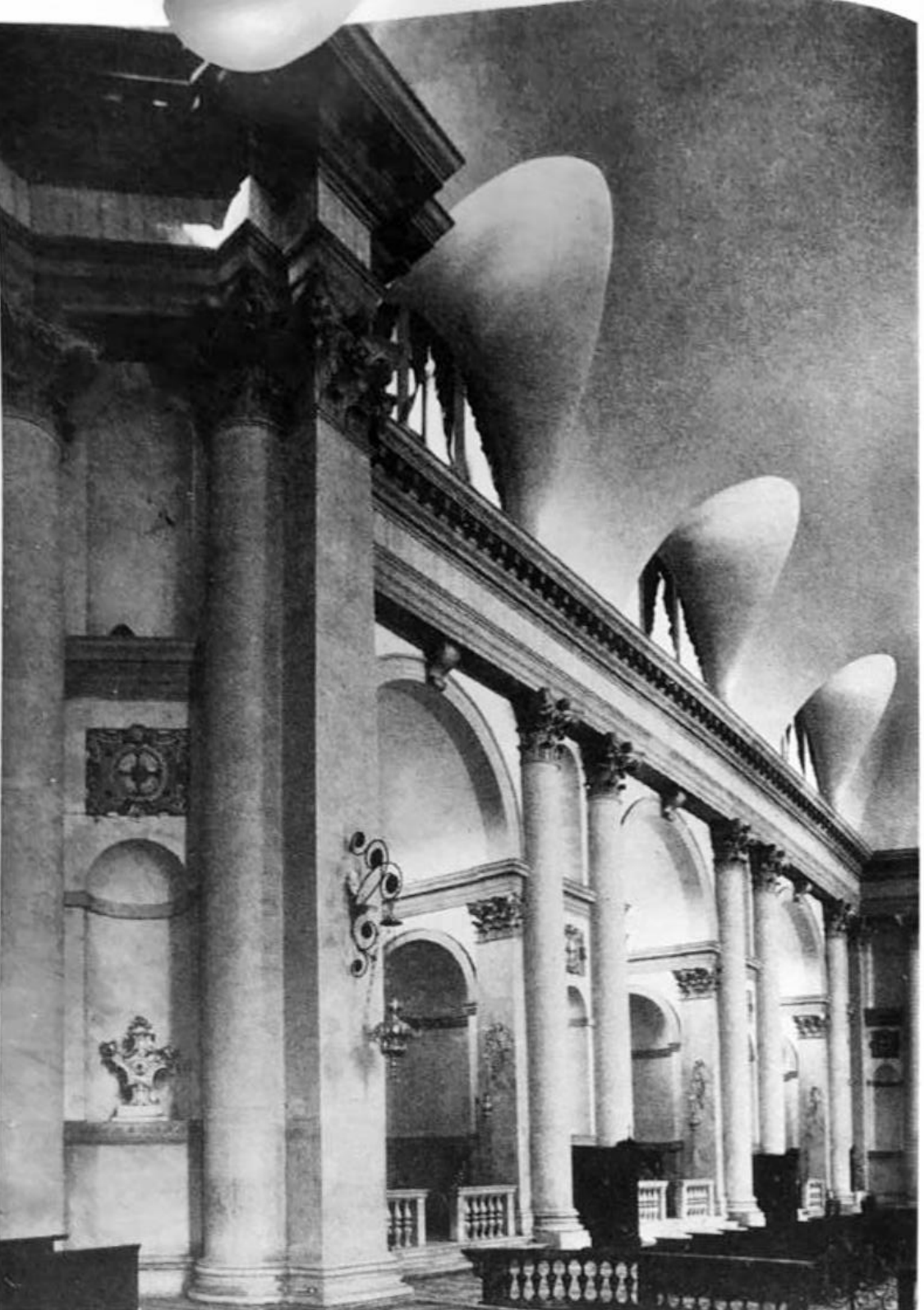


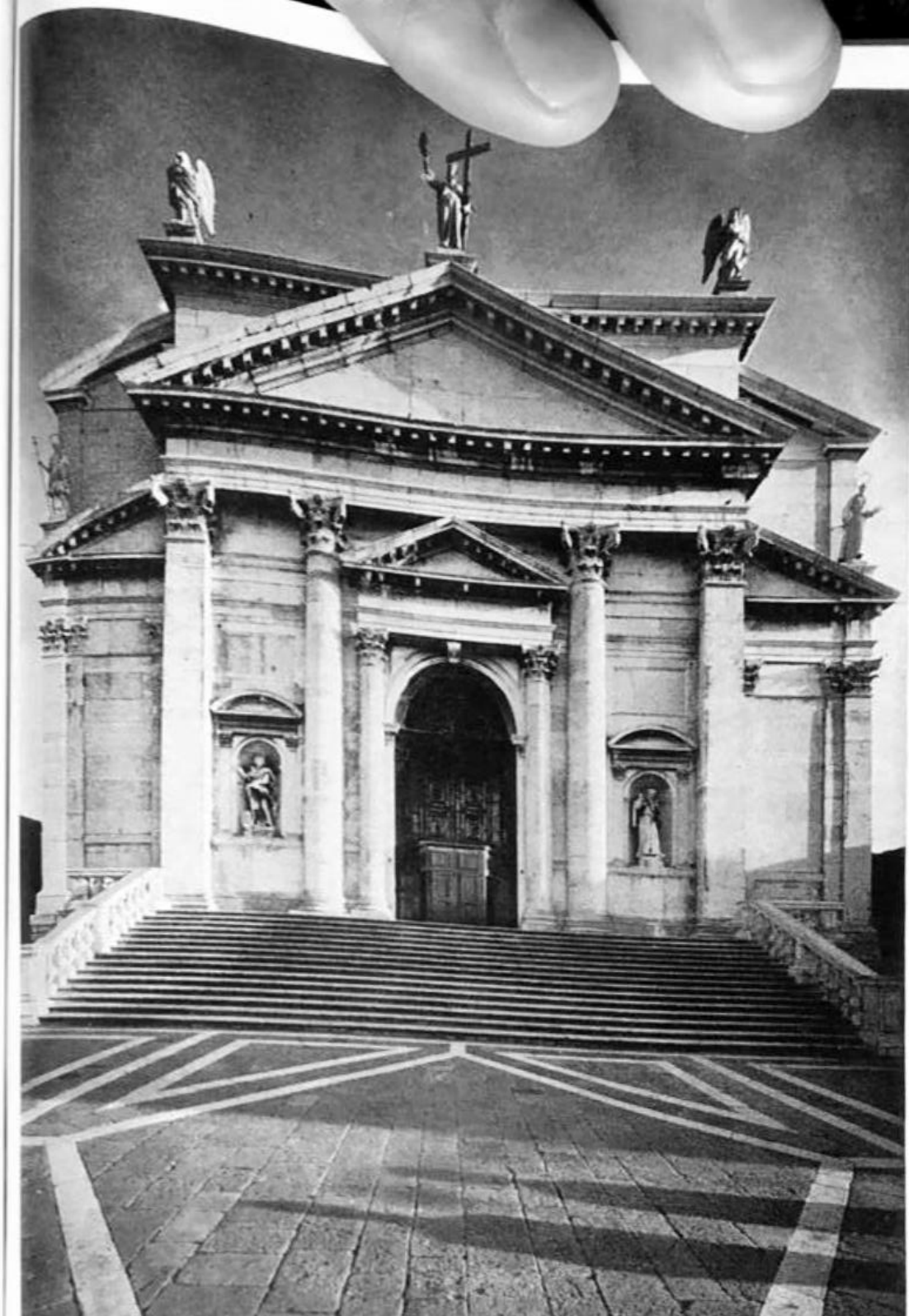


68. Piante del Gesú a Roma (G. Vignola) e di San Barnaba a Milano (G. Alessi).
69. Il Redentore a Venezia, 1576-77: sezione (dal Bertotti Scamozzi).

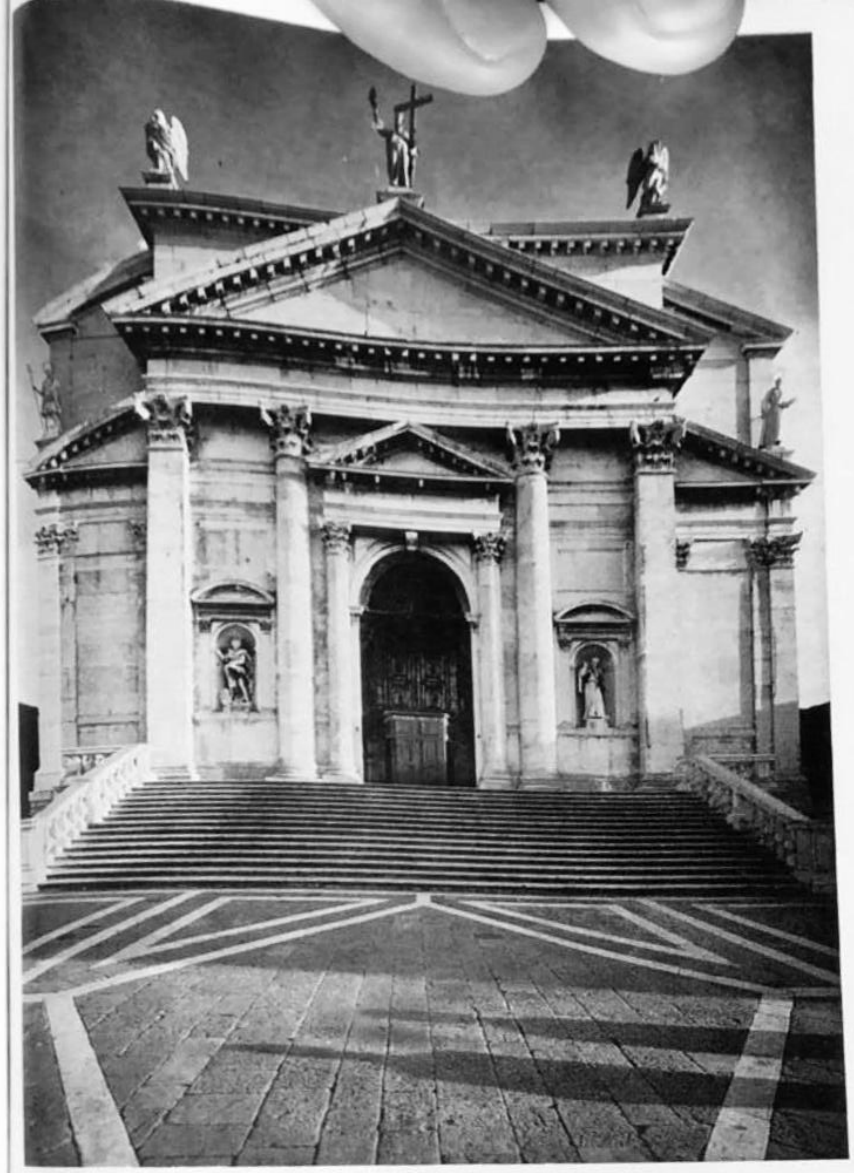


70-71. Il Redentore: pianta, e navata vista verso l'altare.





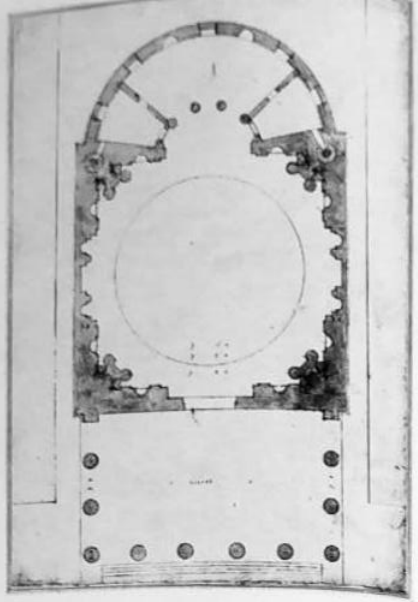
72. Il Redentore: navata vista verso l'ingresso.



73. Il Redentore: facciata.

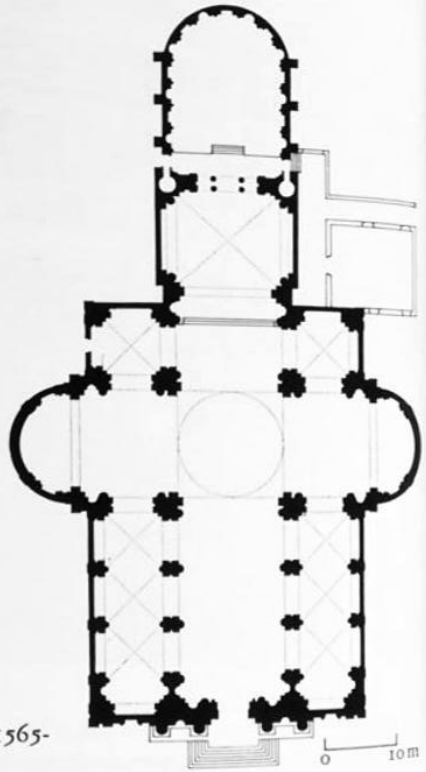
74-75. Cappella Barbaro a Maser, 1579-80: facciata, e pianta.

76. Cappella Barbaro: interno.

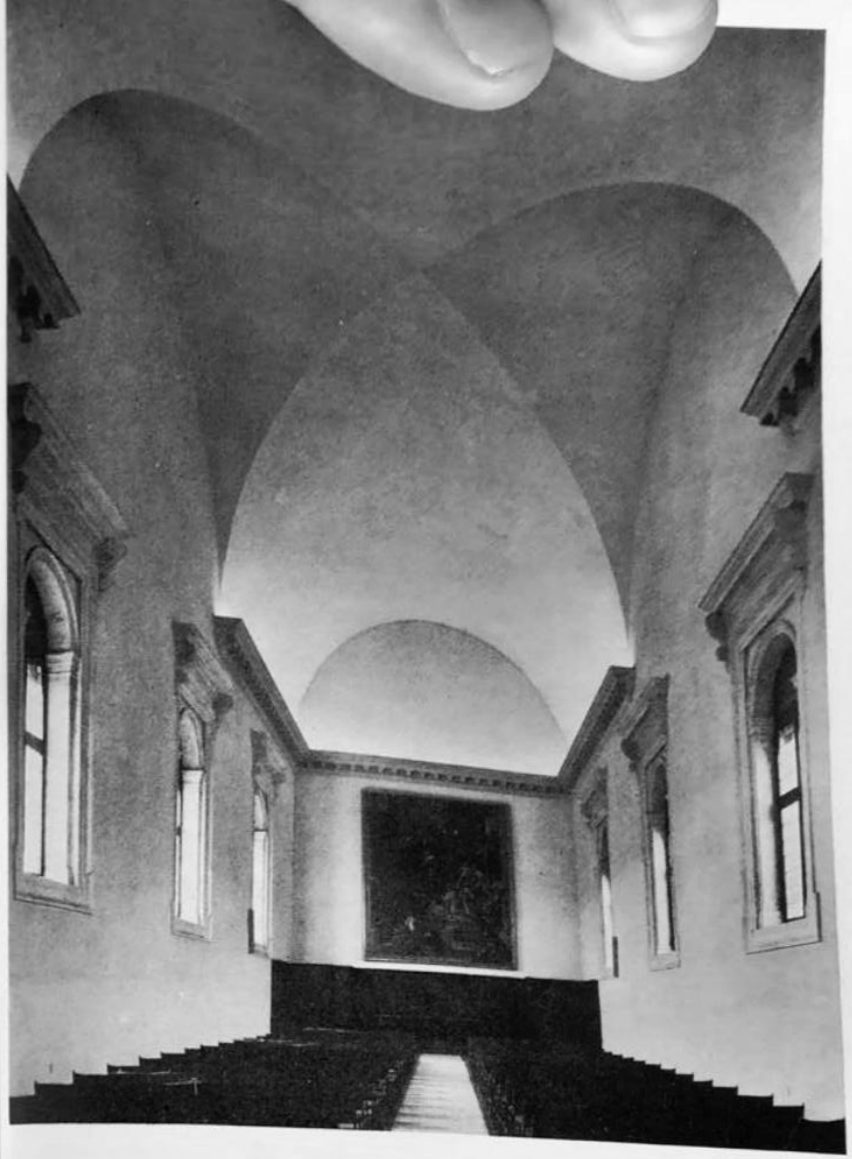


77. Progetto per la chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia.
78. San Francesco della Vigna a Venezia, 1565 ca.: facciata.

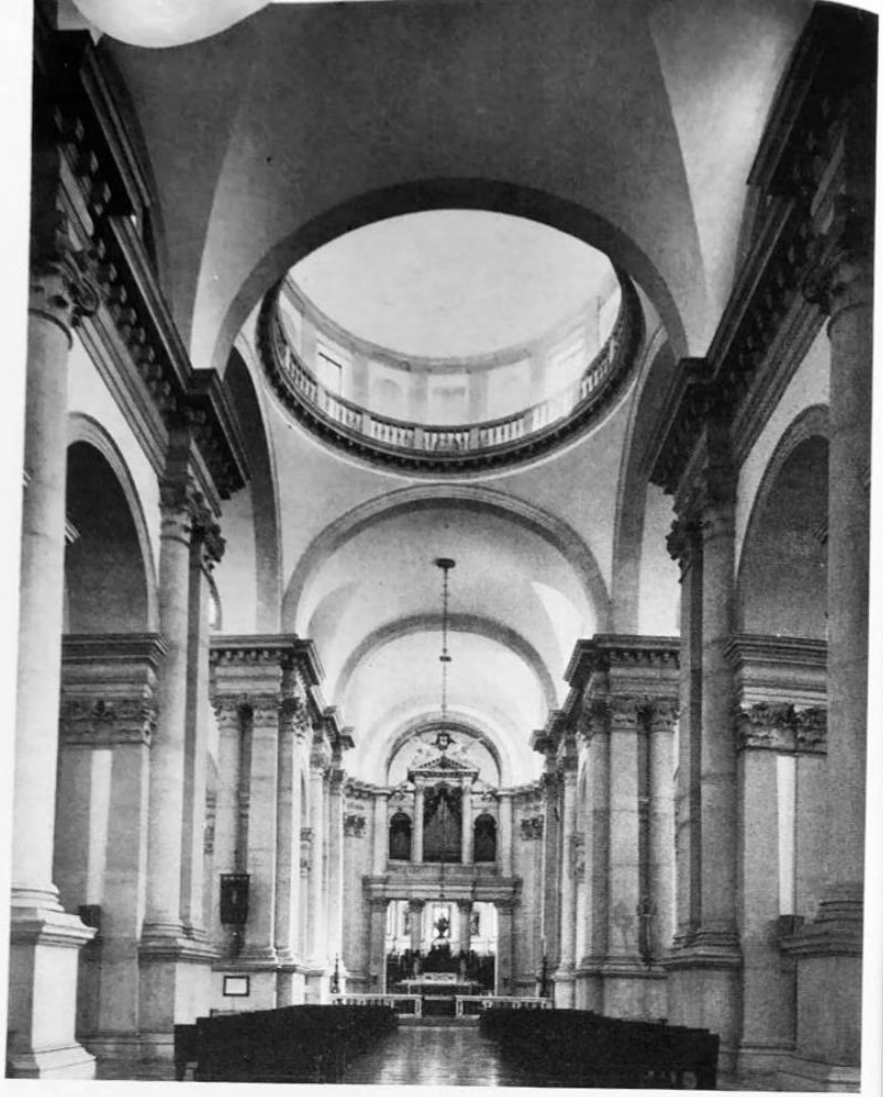
79. Progetto per la facciata di San Petronio a Bologna.



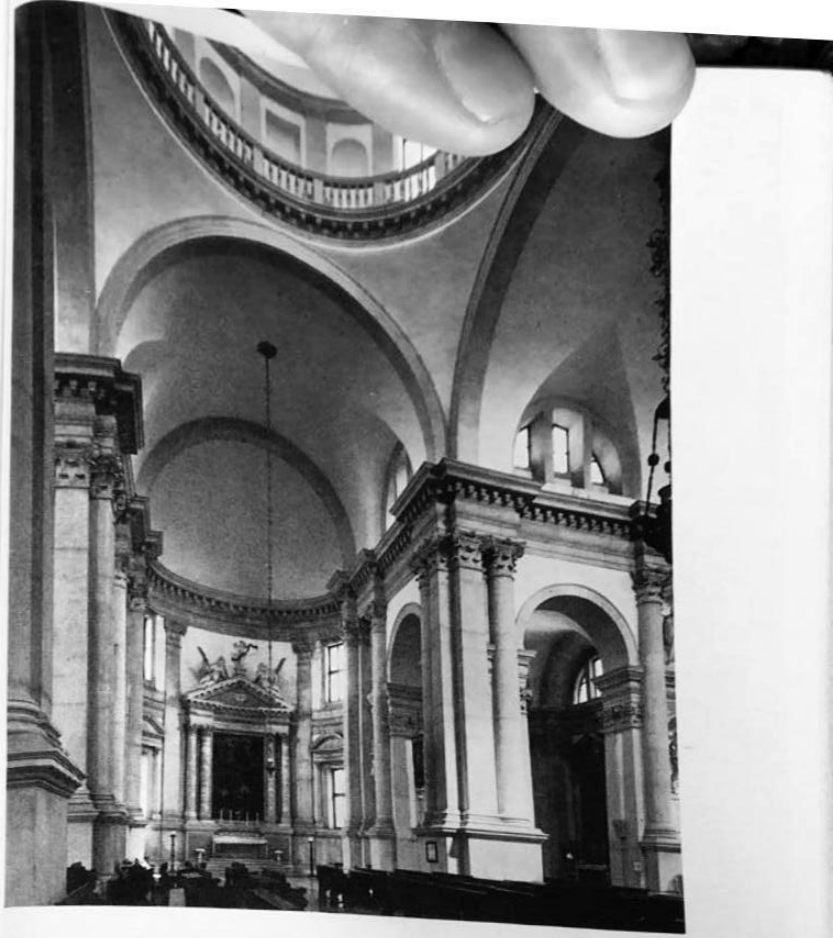
80-81. San Giorgio Maggiore a Venezia, 1565-1610: vista dal chiostro, e pianta.



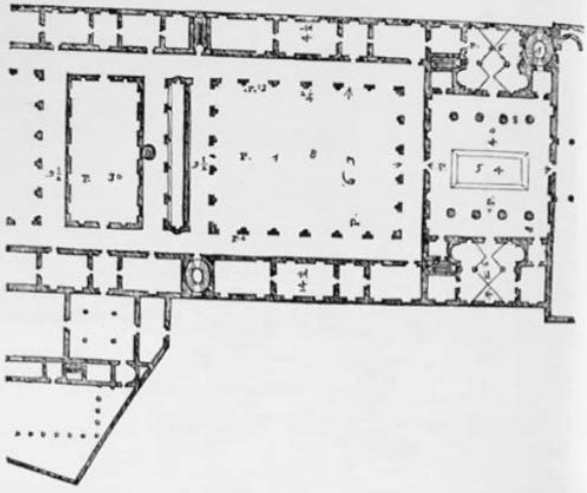
82. San Giorgio Maggiore: refettorio, 1560-62.

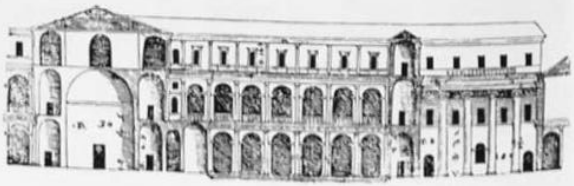


83. San Giorgio Maggiore: navata vista verso l'altare.



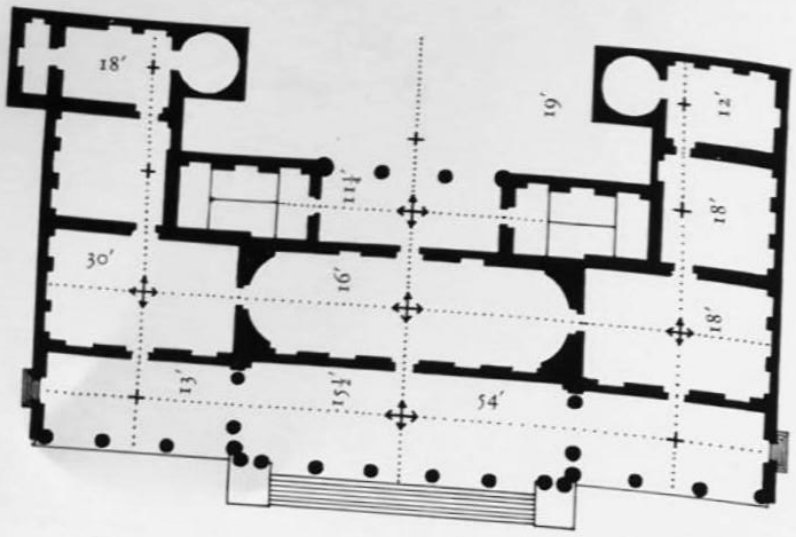
84-85. San Giorgio Maggiore: transetto, e facciata.



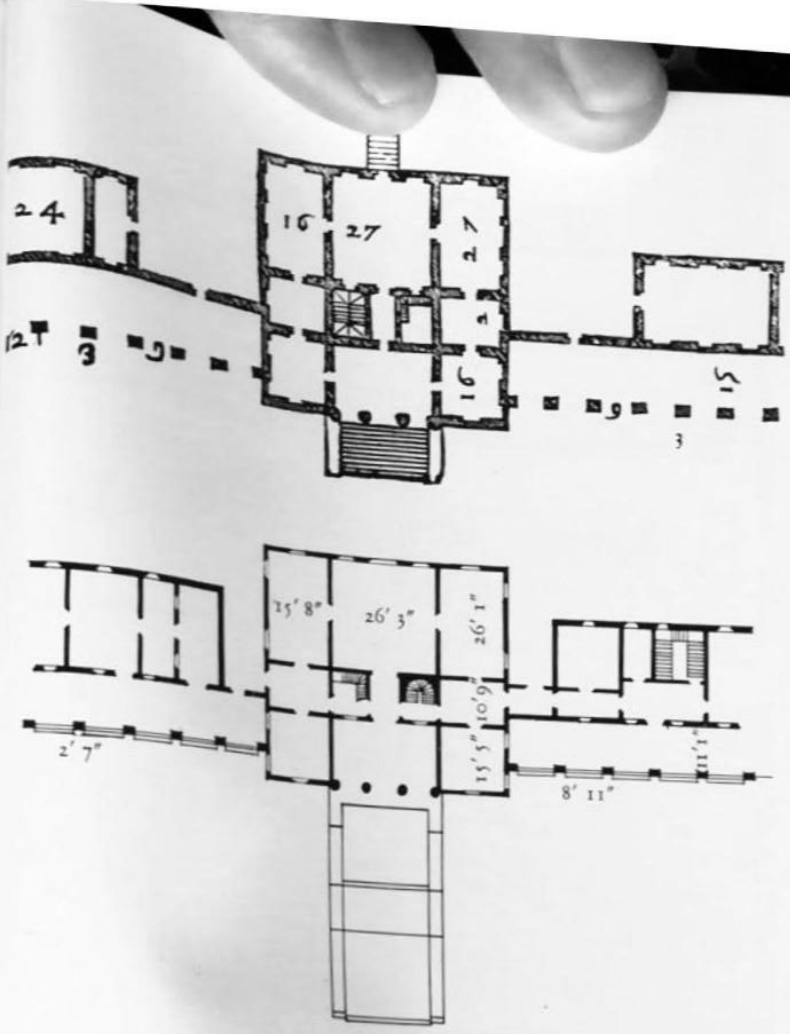


86-87. Monastero di Santa Maria della Carità a Venezia, 1561: chiostro (incompiuto), e pianta e sezione dai *Quattro libri*.

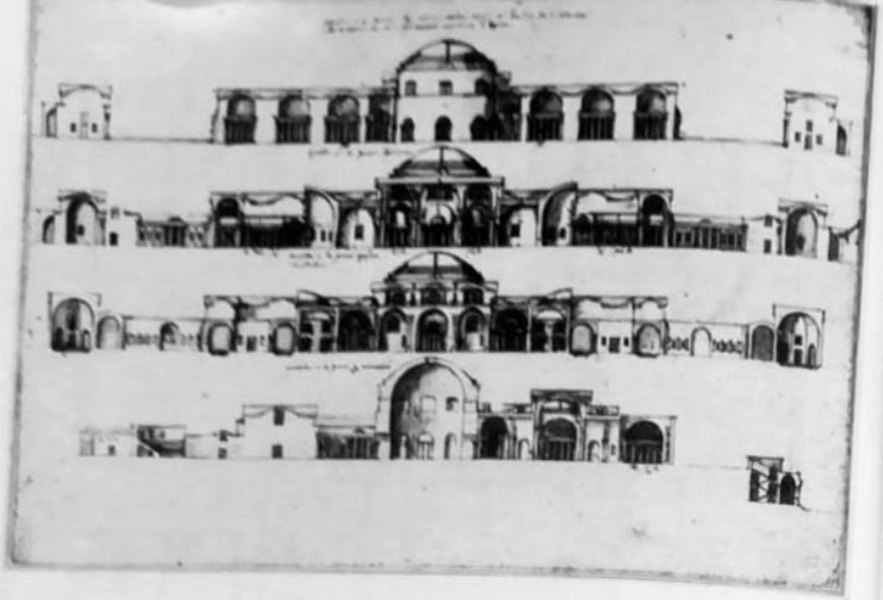
88. Monastero di Santa Maria della Carità: scala ovale.

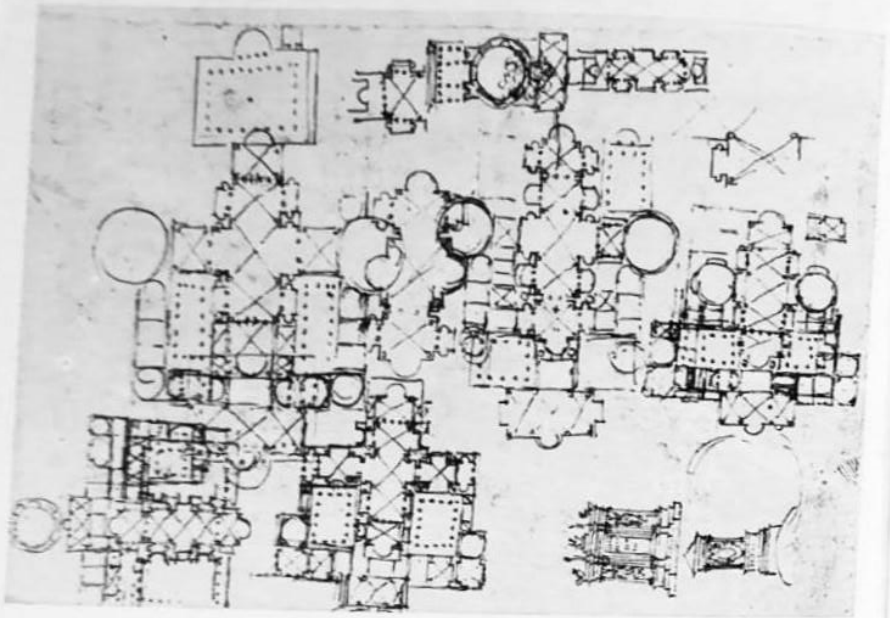


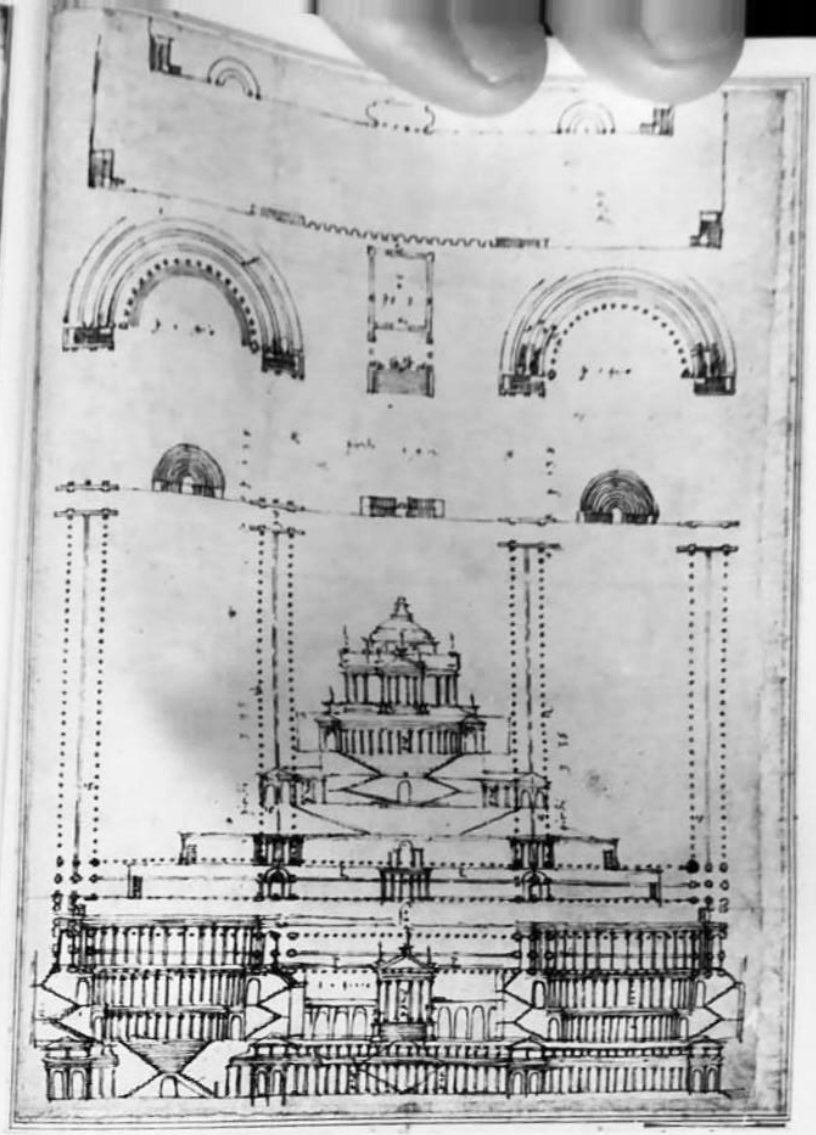
89. Palazzo Chiericati a Vicenza: schema delle circolazioni, in base alla pianta originale di fig. 52.



90. Villa Emo a Fanzolo: pianta dell'edificio realizzato, confrontata col progetto palladiano.

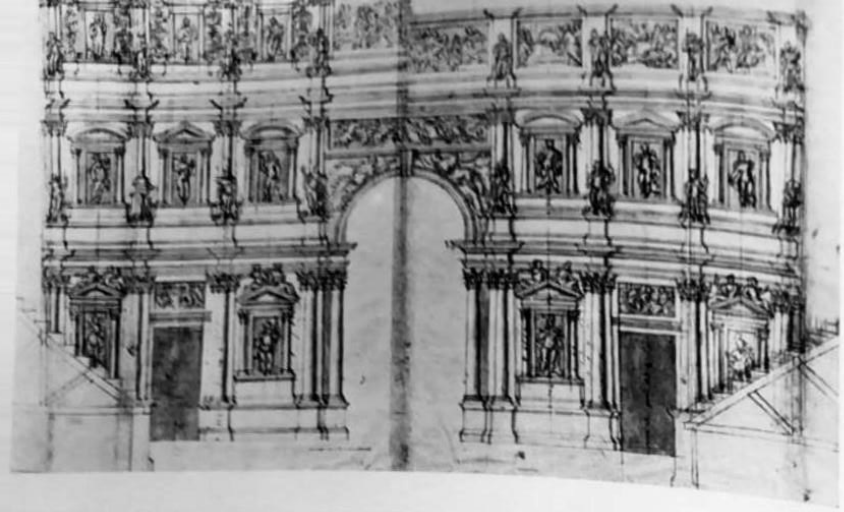






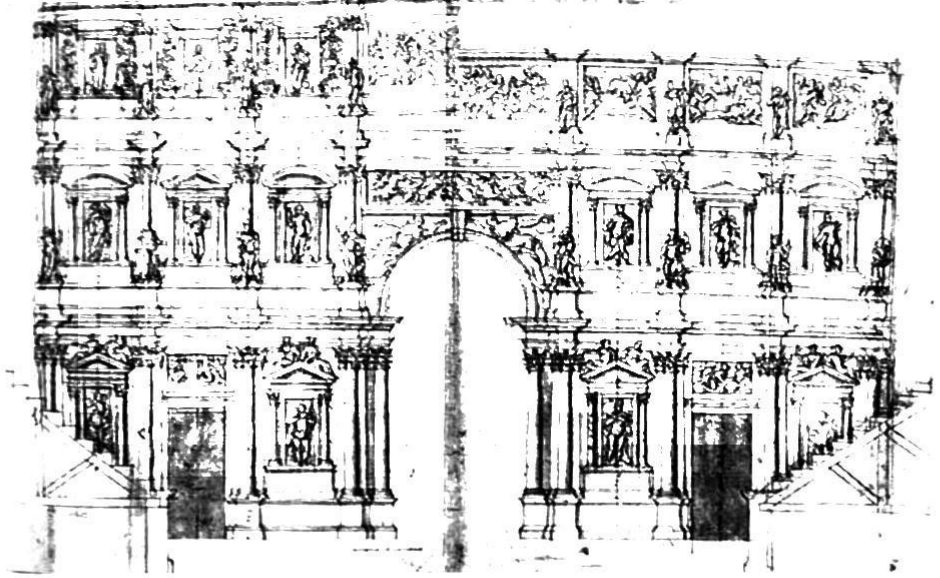
91. Terme di Caracalla a Roma: prospetti e sezioni.
92. Terme di Agrippa a Roma: ricostruzione fantastica.

93. Ricostruzione fantastica di un santuario romano (Preneste?).



94. Proscenio del Teatro Olimpico a Vicenza, 1579-80 (Palladio e aiuti).
95. Teatro Olimpico: interno.

Opere esistenti di Andrea Palladio



Opere esistenti di Andrea Palladio

	Ville	Edifici pubblici e palazzi	Architettura religiosa
1540-50	Lonedo, villa Godi, 1538-42 ca.		
	Lonedo, villa Piovene (corpo centrale, escluso il portico), 1538 ca.		
	Montecchio, villa Forni-Cerato, 1540-45 ca.		
		Vicenza, casa Civena, 1540-46.	
	Bagnolo, villa Pisani, 1544 sgg.		
		Vicenza, palazzo Thiene, 1545-50 ca.	
	Bertesina, villa Gazzotti-Marcello, prima del 1547.		
		Vicenza, Basilica, 1549.	
	Quinto Vicentino, villa Thiene, prima del 1550.		
	Poiana Maggiore, villa Poiana, 1545-55 ca.		
		Vicenza, palazzo Chiericati, 1550.	
		Vicenza, palazzo di Iseppo Porto, prima del 1552.	
1550-60	Montagnana, villa Pisani, 1553-55 ca.		
	Vancimuglio, villa Chiericati, 1554-57.		
	Fratta Polesine, villa Badoer, 1554-63.		
	Maser, villa Barbaro, 1555 (?)-57.		
	Fanzolo, villa Emo, fine del decennio (?).		
		Udine, palazzo Antonini, 1556.	
		Udine, arco Bollani, 1556.	
		Feltre, palazzo Comunale (incompiuto), 1558.	
	Cessalto, villa Zeno, 1559-66.		
	Malcontenta, villa Foscari, prima del 1560.		
	Lisiera, villa Valmarana, 1555-65 ca.		
1560-70	Finale, villa Saraceno, 1560 ca.		Venezia, refettorio di San Giorgio Maggiore, 1560-62.
	Caldogno, villa Caldogno, 1560-65 ca.		
	Piombino Dese, villa Cornaro, 1560-65 ca.		

	Ville	Edifici pubblici e palazzi	Architettura religiosa
1560-70			Venezia, chiostro di Santa Maria della Carità, 1561.
			Venezia, chiesa di San Giorgio Maggiore, 1565.
			Vicenza, volta dell'abside del Duomo, 1565.
			Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna, 1565 ca.
		Cividale, palazzo Pretorio (incompiuto), 1565.	
		Vicenza, palazzo Valmarana, 1565-66.	
		Vicenza, palazzo Schio-Angaran (facciata), prima del 1566.	
	Vicenza, La Rotonda, 1566-70.		
	Santa Sofia di Pedemonte, villa Sarego, 1568-69 ca.		
			Venezia, chiesa delle Zitelle (alterata in seguito), 1570 ca.
1570-80		Vicenza, palazzo Barbarano, 1570-71.	
		Vicenza, loggia del Capitaniato, 1571.	
		Vicenza, palazzo Porto-Breganze, 1570-80.	
			Vicenza, cappella Valmarana in Santa Corona, 1576.
			Venezia, chiesa del Redentore, 1576-77.
			Maser, Tempietto (cappella Barbaro), 1579-80.
		San Daniele del Friuli, porta Gemona, 1579.	
		Vicenza, Teatro Olimpico, 1579-80.	

Note bibliografiche

Opere generali.

Quasi tutti gli studi fondamentali su Palladio sono stati pubblicati nel periodo 1750-1850 o dopo il 1930. Nel primo gruppo, il lavoro piú pregevole è quello di OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di A. P.*, Vicenza 1776 e 1786, che contiene disegni quotati e ricostruzioni degli edifici palladiani (spesso adattati al gusto neoclassico) e un commento storico-critico alle tavole. Un'opera analoga, ma meno accurata e assai rara, è quella di F. MUTTONI (pseudonimo N. N.), *L'architettura di A. P.*, 9 voll., Venezia 1740-48. La *Vita di A. P.* di TOMMASO TEMANZA, Venezia 1762, base delle successive biografie, è utile oggi soprattutto come documento del suo tempo. Le brevissime notizie contenute nelle *Vite dei pittori scultori e architetti* di GIORGIO VASARI (1568), ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, VII, pp. 527-31 (*Vita di Jacopo Sansovino*), e nella *Vita* scritta da PAOLO GUALDO intorno al 1617 (pubblicata da G. G. ZORZI in «Saggi e memorie di storia dell'arte», II, 1958-59, pp. 93-104) sono importanti perché rappresentano le fonti piú vicine a Palladio. Alla base della moderna conoscenza di Palladio è la biografia, completa e ampiamente documentata, di A. MAGRINI (*Memorie intorno la vita e le opere di A. P.*, 2 voll. in 1, Padova 1845) he è tuttora insostituibile. Le monografie moderne piú importanti sono quelle di ROBERTO PANE, *A. P.* (1948, sostituita dall'edizione torinese del 1961) e del compianto G. G. ZORZI, di cui verranno citati in seguito i quattro grossi volumi dedicati rispettivamente ai disegni, ai palazzi e agli edifici pubblici, alle chiese e ai ponti, alle ville e ai teatri. In questi volumi, pubblicati nel decennio 1957-68, sono raccolti i risultati di una lunga e meritoria attività di ricerca documentaria e d'archivio. Il piccolo libro di L. PUPPI, *Palladio*, Firenze 1966, contiene notevoli osservazioni; il *Palladio* di NICOLA IVANOFF, Milano 1967, è un ottimo compendio con finalità analoghe a quelle del presente saggio.

Fondamenti della moderna critica palladiana sono i saggi di RUDOLF WITTKOWER, *Principles of P.'s Architecture* e *The Problem of Harmonic Proportion in Architecture*, in *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, 3ª ed. 1962 (trad. it. *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino 1964) e di G. C. ARGAN (*A. P. e la critica neoclassica*, in «L'arte», n. s., I, 1930, pp. 327-46;

Opere generali.

Quasi tutti gli studi fondamentali su Palladio sono stati pubblicati nel periodo 1750-1850 o dopo il 1930. Nel primo gruppo, il lavoro piú pregevole è quello di OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di A. P.*, Vicenza 1776 e 1786, che contiene disegni quotati e ricostruzioni degli edifici palladiani (spesso adattati al gusto neoclassico) e un commento storico-critico alle tavole. Un'opera analoga, ma meno accurata e assai rara, è quella di F. MUTTONI (pseudonimo N. N.), *L'architettura di A. P.*, 9 voll., Venezia 1740-48. La *Vita di A. P.* di TOMMASO TEMANZA, Venezia 1762, base delle successive biografie, è utile oggi soprattutto come documento del suo tempo. Le brevissime notizie contenute nelle *Vite dei pittori scultori e architetti* di GIORGIO VASARI (1568), ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, VII, pp. 527-31 (*Vita di Jacopo Sansovino*), e nella *Vita* scritta da PAOLO GUALDO intorno al 1617 (pubblicata da G. G. ZORZI in «Saggi e memorie di storia dell'arte», II, 1958-59, pp. 93-104) sono importanti perché rappresentano le fonti piú vicine a Palladio. Alla base della moderna conoscenza di Palladio è la biografia, completa e ampiamente documentata, di A. MAGRINI (*Memorie intorno la vita e le opere di A. P.*, 2 voll. in 1, Padova 1845) he è tuttora insostituibile. Le monografie moderne piú importanti sono quelle di ROBERTO PANE, *A. P.* (1948, sostituita dall'edizione torinese del 1961) e del compianto G. G. ZORZI, di cui verranno citati in seguito i quattro grossi volumi dedicati rispettivamente ai disegni, ai palazzi e agli edifici pubblici, alle chiese e ai ponti, alle ville e ai teatri. In questi volumi, pubblicati nel decennio 1957-68, sono raccolti i risultati di una lunga e meritoria attività di ricerca documentaria e d'archivio. Il piccolo libro di L. PUPPI, *Palladio*, Firenze 1966, contiene notevoli osservazioni; il *Palladio* di NICOLA IVANOFF, Milano 1967, è un ottimo compendio con finalità analoghe a quelle del presente saggio.

Fondamenti della moderna critica palladiana sono i saggi di RUDOLF WITTKOWER, *Principles of P.'s Architecture* e *The Problem of Harmonic Proportion in Architecture*, in *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, 3ª ed. 1962 (trad. it. *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino 1964) e di G. C. ARGAN (*A. P. e la critica neoclassica*, in «L'arte», n. s., I, 1930, pp. 327-46;

L'importanza del Sanmicheli nella formazione del P., in *Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte*, Venezia 1956, pp. 387-89). Si vedano anche F. BARBIERI, *Palladio e il manierismo*, in «Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura A. P.» (d'ora in poi citato come «BCISA»), VI, 1964, pp. 49-63; ID., *Il primo Palladio*, in «BCISA», IX, 1967, pp. 37-48; R. CEVESE, *Proposta per una nuova lettura critica dell'arte palladiana*, in *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 122-27.

1.

Per le aggiunte biografiche successivamente a Magrini si vedano: G. G. ZORZI, *La vera origine e la giovinezza di A. P.*, in «Archivio storico veneto-tridentino», II, 1922, pp. 120-50, ampliato in «Arte veneta», III, 1949, pp. 140-52; *I disegni delle antichità di A. P.*, Venezia 1959 (Introduzione) e *Le opere pubbliche e i palazzi privati di A. P.*, Venezia 1964 (Appendice); A. DALLA POZZA, *Palladio*, Vicenza 1943 (cap. I, contenente la proposta, ritirata in seguito, che Palladio fosse vicentino anziché padovano di nascita); R. GALLO, *A. P. e Venezia*, in «Rivista di Venezia», n. s., n. 1, 1955, pp. 23-48 (riassunto in *Atti del XVIII congresso di storia dell'arte* cit., pp. 398-402).

Sulla formazione culturale di Palladio si vedano: A. DALLA POZZA, *Palladio* (cap. II); R. WITTKOWER, *Architectural Principles* cit. (parte III); G. FIOCCO, *Incunaboli di A. P.*, in *Saggi in onore di V. Fasolo*, «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», serie VI-VIII, Roma 1961, pp. 169-76; *La lezione di Alvise Cornaro*, in «BCISA», V, 1963, pp. 33-43; G. PIOVENE, *Trissino e Palladio nell'umanesimo vicentino*, in *ibid.*, pp. 13-23; E. FORSSMAN, *Palladios Lehrgebäude*, Stockholm 1965, parte III.

Sui rapporti di Palladio con altri artisti e teorici si vedano: G. C. ARGAN, *Sebastiano Serlio*, in «L'arte», n. s., III, 1932, pp. 183-99; G. FIOCCO, *Alvise Cornaro e i suoi trattati sull'architettura*, in «Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei», Classe di scienze morali ecc., serie VIII, Memorie, vol. IV, 1952, pp. 195-222; R. PALLUCCHINI, *A. P. e Giulio Romano*, in «BCISA», I, 1959, pp. 38-44. In alcuni saggi contenuti nel vol. VIII (1966) del «BCISA» sono studiati gli influssi esercitati su Palladio da Raffaello e Bramante, dai Sangallo, da Falconetto e da Daniele Barbaro, nonché i rapporti con Bernini e col Vignola.

Sui disegni e gli studi archeologici di Palladio: G. G. ZORZI, *Disegni* (*passim*) con alcune identificazioni e attribuzioni dubbie, in particolare di un gruppo di disegni attribuiti a Falconetto; cfr. il piú accurato catalogo di H. SPIELMANN, *A. P. und die Antike*, München-Berlin 1966; W. LOTZ, in «BCISA», IV, 1962, pp. 61-68; L. POLACCO, ivi, VIII, 1966, pp. 358-65.

2.

Le basi per lo studio delle ville palladiane (superate in parte da successive ricerche) sono state poste da FRITZ BURGER, *Die Villen des A. P.*, Leipzig 1909; un'analisi stilistica è in R. WITTKOWER, *Architectural Principles* cit. (parte III). Il libro di J. S. ACKERMAN, *P.'s Villas*, New York 1967, contiene un breve saggio e un catalogo in cui sono passate in rassegna le recenti ricerche. L'ampia monografia di G. G. ZORZI, *Le ville e i teatri di A. P.*, Vicenza 1969, comprende le precedenti pregevoli pubblicazioni sui disegni riguardanti le ville (nella rivista «Palladio», n. s., IV, 1954, pp. 59-76) e sulle fonti delle attribuzioni (in «Arte Veneta», VI, 1952, pp. 135-39 e IX, 1955, pp. 95-122). Le recenti ricerche d'archivio di A. DALLA POZZA hanno permesso di correggere gravi errori nella datazione di parecchi edifici (*Palladiana*, in «Odeo olimpico», IV, Vicenza 1963-64, pp. 99-131, e V, 1964-65, pp. 203-16).

Sulle ville venete in generale, si veda il pregevole catalogo *Le ville venete* di G. MAZZOTTI e altri studiosi, Treviso 1954, e il libro riccamente illustrato dello stesso MAZZOTTI, *Palladian and other Venetian Villas*, London 1958; GEORGINA MASSON, *Palladian Villas as Rural Centres*, in «Architectural Review», CXVIII, 1955, pp. 17-20; J. S. ACKERMAN, *Sources of the Renaissance Villa*, in *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (1961), Princeton 1963, pp. 6-18; MICHELANGELO MURARO, *Civiltà delle ville venete* (1964), pubblicato in *Arte in Europa, Scritti in onore di E. Arslan*, I, Milano 1966, pp. 533-43. Recenti ricerche sulle ville venete nel periodo che precede immediatamente Palladio – si vedano specialmente B. RUPPRECHT, *Ville venete del '400 e del primo '500: forme e sviluppo*, in «BCISA», VI, 1964, pp. 239-50, e M. ROSCI, *Forme e funzioni delle ville venete pre-palladiane*, in «L'arte», n. s., n. 2, 1968, pp. 26-54 – mostrano che Palladio fu influenzato dai suoi immediati predecessori piú di quanto non risulti dalla prima edizione del presente saggio.

Per la storia economica di Venezia e del suo territorio nel tardo Cinquecento ho utilizzato i lavori di R. CESSI, *Alvise Cornaro e la bonifica veneziana del secolo XVI*, in «Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei», Classe di scienze morali ecc., serie VI, Rendiconti, vol. XII, 1936, pp. 301-23; D. BELTRAMI, *Saggio di storia dell'agricoltura nella Repubblica di Venezia durante l'età moderna*, Venezia-Roma 1955; G. LUZZATTO, *La decadenza di Venezia dopo le scoperte geografiche*, in «Archivio veneto», serie V, LIV-LV, 1954, pp. 162 sgg. (con buona bibliografia) e *Storia economica di Venezia dall'XI al XVI secolo*, Venezia 1961; A. STELLA, *La crisi economica veneziana della seconda metà del secolo XVI*, in «Archivio veneto», serie V, LVIII-LIX, 1956, pp. 17-69; F. BRAUDEL, *La vita economica di Venezia nel secolo XVI*, in *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Firenze 1958, pp. 81-102; S. J. WOOLF, *Venice and the Terraferma*, in «Bollettino dell'Istituto di storia della società e dello stato veneziano»,

1962; A. VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e del '500*, Bari 1964.

Sulle singole ville: *Palladio, Veronese e Vittoria a Maser*, Milano 1960 (ben illustrato ma senza un'analisi storica della villa); W. LOTZ, *La Rotonda edificio civile con cupola*, in «BCISA», IV, 1962, pp. 69-73; G. MAZZARIOL, *Palladio a Maser*, Venezia 1965; L. PUPPI, *Appunti su villa Badoer di Fratta Polesine*, in «Memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere e arti», Classe di scienze morali ecc., vol. LXXVIII, 1965-66, pp. 47-72 (con un buon commento sull'ambiente sociale ed economico); C. A. ISERMEYER, *Die Villa Rotonda von P.*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1967, pp. 207-21 (sulla base di una convincente documentazione, la datazione della celebre villa viene spostata dal 1550-53 circa al 1566-70); C. SEMENZATO, *La Rotonda di A. P.* (*Corpus Palladianum*, I), Vicenza 1968: si tratta della prima di una serie di monografie che si propongono di trattare tutte le principali opere palladiane.

3.

I moderni studi sui palazzi palladiani cominciano col pregevole libro di H. PÉE, *Die Palastbauten des A. P.*, Würzburg 1941². Il volume già citato di G. G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di A. P.*, contiene un gran numero di nuovi documenti e rifonde numerosi articoli dell'autore sull'argomento (si veda l'esauriente recensione di R. CEVESE in «BCISA», VI, 1964, pp. 334-59). Gli edifici vicentini sono trattati nell'eccellente *Guida di Vicenza* di F. BARBIERI, R. CEVESE e L. MAGAGNATO, Vicenza 1956², e in DALLA POZZA, *Palladio* cit., capp. III-IV. Chi scrive ha pubblicato una grande e particolareggiata veduta di Vicenza (*P.'s Vicenza: A Bird's-eye Plan of ca. 1571*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt*, London 1967, pp. 53-61) in cui sono risolte alcune questioni riguardanti la forma e la cronologia dei palazzi palladiani.

La storia sociale ed economica di Vicenza nel Cinquecento non è stata molto studiata: nel vol. III delle sue *Memorie storiche della chiesa vicentina*, Vicenza 1964, G. MANTESE fornisce un'ampia introduzione su vari aspetti della vita del tempo. Un'utile opera piú antica sono le *Memorie storiche della città di Vicenza* (Vicenza 1867) di F. FORMENTON. Sui singoli edifici si vedano: R. CEVESE, *I Palazzi dei Thiene*, Vicenza 1952; F. BARBIERI, *Il museo civico di Vicenza*, I, Venezia 1962, e un manoscritto inedito sulla Basilica per la serie di monografie del CISA; ID., *La Basilica palladiana* (*Corpus Palladianum*, II), Vicenza 1968; L. MAGAGNATO, *Il palazzo Thiene*, Vicenza 1966; A. VENDITTI, *La Loggia del Capitaniato* (*Corpus Palladianum*, IV), Vicenza 1969.

4.

L'architettura religiosa è studiata esaurientemente in due volumi apparsi dopo la pubblicazione della prima edizione del presente saggio: G. G. ZORZI, *Le chiese e i ponti di A. P.*, Vicenza 1966, e W. TIMOFIEWITSCH, *Die sakrale Architektur Palladios*, München 1968. Fondamentali restano le analisi critiche di R. WITTKOWER (*Architectural Principles* cit., parte III, e *Le chiese di A. P. e l'architettura barocca veneta*, in *Barocco europeo e barocco veneziano*, Firenze 1962, pp. 77-87); la sua teoria delle «fronti di tempio interconnesse» è contestata da H. LUND (*The façade of S. Giorgio Maggiore*, in «Architectural Review», CXXXIII, 1963, pp. 283 sgg.). L'articolo di C. A. ISERMEYER, *Le chiese di P. in rapporto al culto*, in «BCISA», X, 1968, pp. 42-58, è un acuto studio di fatti non sufficientemente indagati nella letteratura precedente. W. TIMOFIEWITSCH ha pubblicato parecchi importanti studi monografici sui progetti per San Nicola da Tolentino («Arte veneta», XIII-XIV, 1959-60, pp. 79-87), su San Giorgio Maggiore (ivi, XVI, 1962, pp. 160-63, e «BCISA», V, 1963, pp. 330-37) e sui progetti per la facciata di San Petronio a Bologna («Arte veneta», XVI, 1962, pp. 82-97; su un altro progetto per San Petronio, si veda anche J. S. ACKERMAN, in *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower* cit., pp. 110-15). Il libro di W. TIMOFIEWITSCH, *La chiesa del Redentore* (*Corpus Palladianum*, III), Vicenza 1969, è una pregevole monografia che però non tratta in modo esauriente i problemi posti da Sinding-Larsen nell'articolo citato in seguito.

Per la storia di San Giorgio si veda G. DAMERINI, *L'isola e il cenobio di San Giorgio Maggiore*, Venezia 1956; per quella del Redentore, P. DAVIDE DA PORTOGRUARO, *Il tempio e il convento del Redentore*, in «Rivista di Venezia», 1930, pp. 141-224; S. SINDING-LARSEN, *Palladio's Redentore, a Compromise in Composition*, in «The Art Bulletin», XLVII, 1965, pp. 419-37.

5.

Le migliori analisi dei principî palladiani sono state già citate: gli articoli di Argan del 1930 e del 1956 (ristampati in *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma 1970), gli *Architectural Principles* di Wittkower (parte III e soprattutto parte IV) e i *Palladio's Lehrgebäude* di Forssman. La storia della critica palladiana è passata in rassegna da Pane nel cap. I del suo *Palladio*.

Il teatro Olimpico è stato analizzato in modo eccellente da L. MAGAGNATO (*The Genesis of the T. O.*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV, 1951, pp. 209-20, e *Il teatro italiano del Cinquecento*, Venezia 1954) e da L. PUPPI (*Il T. O.*, Venezia 1963; «Arte Lombarda», XI, 1966, pp. 26-32); cfr. anche G. G. ZORZI, *Le ville e i teatri di A. P.* cit., pp. 282-327.

Per altri riferimenti bibliografici, si consultino: W. TIMOFIEWITSCH, *Die Palladio-Forschung in den Jahren von 1940 bis 1960*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXIII, 1960, pp. 174-81; G. E. FERRARI, *Schede di bibliografia palladiana dal 1955*, in «BCISA», III, 1961, pp. 163-71; ID., *Schede di bibliografia palladiana del quinquennio 1961-65*, ivi, VII, 1965, pp. 363-91; M. ROSCI, *Rassegna degli studi palladiani, 1959-69*, in «L'arte», n. s., n. 10, 1970, pp. 114-24.

Indice dei nomi